STUDIEN ZUR ENGLISCHEN PHILOLOGIE
HERAUSGEGEBEN VON LORENZ MORSBACH
XXVII

SCHICKSAL UND WILLENSFREIHEIT BEI SHAKESPEARE

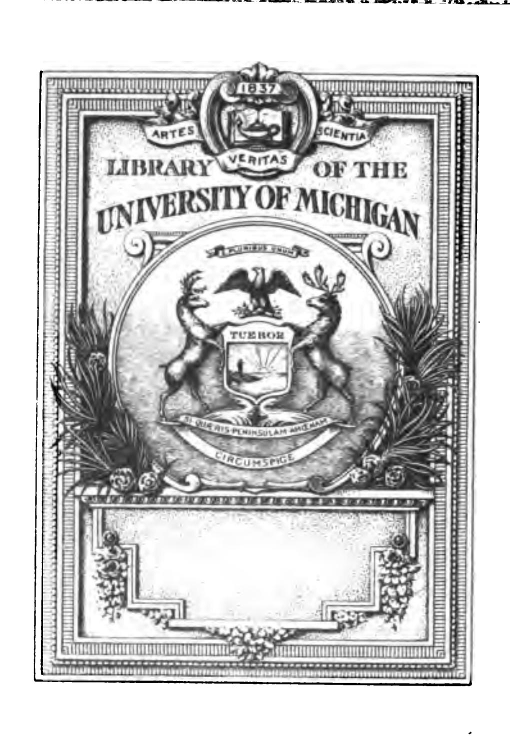
DARGELEGT AM „MACBETH“

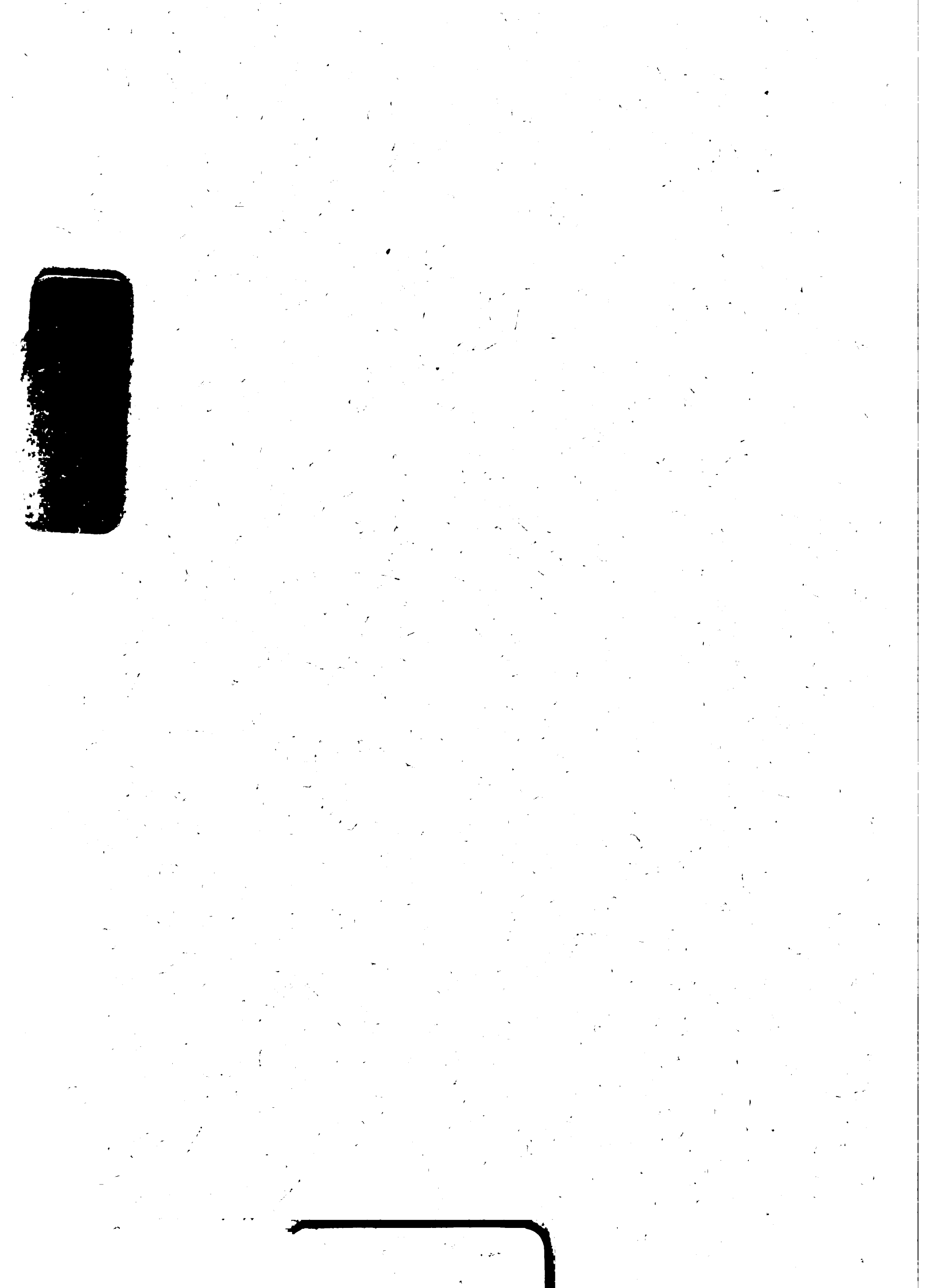
VON

BRUNO SIBURG

„The fault, dear Brutus, is not in our stars,
„But in ourselves that we are underlings.“
Shakespeare: Julius Caesar I, 2.

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1906


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE



STUDIEN

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

LORENZ MORSBACH

O. Ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT GÖTTINGEN

HEFT XXVII

BRUNO SIBURG

SCHICKSAL UND WILLENSFREIHEIT BEI SHAKESPEARE
DARGELEGT AM „MACBETH“

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1906

SCHICKSAL UND WILLENSFREIHEIT BEI SHAKESPEARE

DARGELEGT AM „MACBETH“

VON



BRUNO SIBURG

„The fault, dear Brutus, is not in our stars
„But in ourselves that we are underlings.“
Shakespeare: Julius Caesar I, 2.

HALLE A. S.
VERLAG VON MAX NIEMEYER
1906

Herrn Professor Barmeyer

Oberlehrer am Johanneum zu Lüneburg

dankbarst zugeeignet



Vorwort.

Die Lebens- und Weltanschauung eines Dichters aus seinen Schöpfungen zu abstrahieren, ist seit je ein reizvolles Unternehmen gewesen. So hat es denn auch nicht an Versuchen gefehlt, Klarheit darüber zu schaffen, wie Shakespeare über Leben und Welt gedacht hat. Wenn in vorliegender Arbeit abermals ein solcher Versuch gemacht wird, so bedeutet das also für die Shakespeare-Forschung nichts Neues, zumal gerade die Frage nach dem Schicksal bei Shakespeare hier nicht zum ersten Male auftaucht. Es gibt sich denn auch in der Tat der Verfasser nicht dem Wahne hin, seine Resultate als Überraschungen darbieten zu können. Trotzdem aber glaubt er, dafs die Kritik ihm ein Verdienst nicht wird vorenthalten können — wenigstens nimmt er es selbst für sich in Anspruch — nämlich dieses, dafs er zur Gewinnung einer richtigen Beurteilung von Shakespeare's Lebens- und Weltanschauung zum ersten Male einen Weg einschlägt, der vor allen anderen den Vorzug der denkbar gröfsten Sicherheit hat: den Weg der Interpretation.

Auf diesem neuen, in der Shakespeare-Ästhetik bisher nicht betretenen Wege hat es dann freilich für den Verfasser an den seltsamsten Überraschungen nicht gefehlt, denn mufs es nicht überraschen zu sehen, wie Shakespeare-Forscher von anerkannter Autorität sich in allerlei Widersprüche verwickeln, wie beim Zu-Ende-Denken ihrer häufig in unverkennbarer Verlegenheit hingeworfenen Gedanken sich handgreifliche Unmöglichkeiten ergeben? Diese Überraschungen werden dem Leser in dem ersten, dem historisch-kritischen Teile vorgelegt. Dieser Teil lehrt auf das allereindringlichste, dafs sich in der

dramatischen Kritik wahre Konklusionen nur aus Prämissen ergeben können, die sich unmittelbar auf die eigenen Worte der dramatischen Personen selbst stützen. Urteilt man in dramatischen Fragen nach allgemeinen ästhetischen Eindrücken, so gerät die Wissenschaftlichkeit sofort in Gefahr. Da bislang diese letzte Methode die Shakespeare-Ästhetik durchaus beherrscht, so erklären sich hieraus die widersprechenden Behauptungen nicht nur der einzelnen Autoren untereinander, sondern oft eines und desselben Autors. Wenn also auch die Frage nach dem Schicksal bei Shakespeare hier nicht zum ersten Male aufgeworfen wird, so läfst sich doch sagen, da die Verhältnisse nichts weniger als geklärt sind, dafs die vorliegende Untersuchung über jene Frage einem fühlbaren Bedürfnis entgegenkommt.

Was die ästhetisierende Methode des subjektiven Urteilens alles anzurichten vermag, vergegenwärtige man sich an folgender Tatsache. Bei Besprechung des Schicksals in den Tragödien Shakespeare's finden sich sehr häufige Hinweisungen auf das Schicksal, wie es in der antiken Tragödie waltet oder walten soll. Die sonderbarsten und verkehrtesten Anschauungen über diesen Punkt haben sich von Generation zu Generation fortgeerbt und, mit verschwindenden Ausnahmen, übertragen die Autoren ohne den geringsten Versuch, zuvor Klarheit über die das antike Drama betreffenden Fragen zu gewinnen, Vorstellungen aus der Ästhetik des griechischen Dramas in die Ästhetik des modernen, speziell des Shakespeare'schen Dramas, und dabei haben die Forschungen der klassischen Philologie schon lange schlagend erwiesen, dafs die Vorstellungen, die noch heute vielfach über das Schicksal in der antiken Tragödie gäng und gäbe sind, den bei genauer Prüfung klar zu Tage tretenden Verhältnissen direkt entgegengesetzt sind. Zufolge der oberflächlichen, die Interpretation verschmähenden Beurteilung konstruiert man sich aus dem griechischen Drama ein Schicksal, wie es nie existiert hat, und operiert in der gröfsten Zuversicht mit Resultaten, von denen man nicht einmal ahnt, dafs sie falsch sind.

Die Frage nach der Willensfreiheit bei Shakespeare hat, soweit der Verfasser es zu übersehen vermag, erst ein einziges Mal eine zusammenhängende Prüfung, die wirklich

diesen Namen verdient, erfahren, und zwar von Wetz. Mit den Ausführungen dieses Autors setzt sich die vorliegende Arbeit eingehend auseinander und gelangt dabei zu ganz anderen Gesichtspunkten.

Der eine oder andere Leser könnte die Frage aufwerfen, weshalb denn, da doch diese Arbeit den Anspruch macht, eine Beleuchtung der Shakespeare'schen Lebens- und Weltanschauung zu sein, nur das eine Drama „Macbeth", und nicht gleich alle Tragödien des Dichters in die Untersuchung mit einbezogen sind. Dieses ist aus dem Grunde unterblieben, weil eine, auf so breiter Grundlage sich erhebende Abhandlung zu einem zu umfangreichen Opus angeschwollen sein würde und es dem Verfasser mehr darauf ankam, neue Wege zur Erlangung sicherer Resultate zu zeigen, als auf's neue die Harmonie des Shakespeare'schen Geistes darzulegen. Er will damit natürlich nicht gesagt haben, dafs er überhaupt eine weitere Prüfung auch der übrigen Tragödien für entbehrlich halte. Die Frage nach dem Schicksal bei Shakespeare ist mit vorliegender Arbeit keineswegs abgetan. Der Verfasser gesteht sogar ein, dafs der Wert und die Bedeutung seiner Arbeit nur relativ sind, insofern diese nämlich eine Vorarbeit bildet zur Beantwortung der letzten Frage, die je an Shakespeare gerichtet werden kann, und das ist die Frage nach dem künstlerischen Eindruck des Schicksalsmäfsigen in den Tragödien Shakespeare's. —

Die vorliegende Schrift ist der Niederschlag eines über mehrere Jahre sich erstreckenden Shakespeare-Studiums, dessen Anfänge in Leipzig liegen. Daselbst hat der Verfasser Gelegenheit gehabt, aus den ästhetischen Vorlesungen sowie gefälligen persönlichen Belehrungen des Herrn Prof. Dr. Volkelt wertvolle Anregungen zum Verständnis der dramatischen Poesie zu schöpfen. Das Thema in seiner nun vorliegenden Gestalt verdankt der Verfasser Herrn Prof. Dr. Morsbach zu Göttingen, dessen Rat ihm während der Arbeit stets fördernd zur Seite gestanden hat. Beiden Herren sei an dieser Stelle verbindlichster Dank gesagt!

Hamburg und Göttingen, am 1. Sept. 1906.

Dr. Siburg.

Inhalt.

Literatur.

Berger, A. Frhr. v., Dramaturgische Vorträge. 2. Aufl. Wien 1891.

Blümner, H., Über die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aischylos. Leipzig 1814.

Boswell-Stone, W. G., Shakspere's Holinshed. London 1896.

Bradley, A. C., Shakespearean Tragedy. London 1904.

Brandl, A., Shakspere. Berlin 1894.

— Deutsche Literaturzeitung 1900. I.

Brandes, G., William Shakespeare. 2. Aufl. Leipzig 1898.

— The Garrick Shakespeare. Vol. XII. The life and work of William Shakespeare. London 1905.

Bullen, A. H., Th. Middleton's works, ed. vol. I. London 1885.

Bulthaupt, H., Dramaturgie des Schauspiels. II. Shakespeare. 7. Aufl. Oldenburg und Leipzig 1902.

Christ, K., Quellenstudien zu den Dramen Thomas Middleton's. Diss. Borna 1905.

Clark, W. G. and Wright, W. A., Macbeth, ed. London 1885.

Conrad, H., Preufsische Jahrbücher LXIV. (1889.)

— Shakspere's Macbeth, übersetzt von Fr. Th. Vischer. Hrsg. von H. Conrad. Stuttgart 1901.

Dowden, E., Shakspere. A critical study of his mind and art. London 1875.

Eckermann, J. P., Gespräche mit Goethe, ed. Roquette.

Elze, K., William Shakespeare. Halle 1876.

Emecke, Wie stellt Shakespeare in Romeo, Hamlet und Coriolanus den Kampf zwischen Leidenschaft, Willensfreiheit und Schicksal dar? Erfurt 1899.

Eschenburg, J. J., Versuch über Shakespeare's Genie und Schriften in Vergleich mit den dramatischen Dichtern der Griechen und Franzosen. Leipzig 1771.

Fischer, K., Kleine Schriften I. Über die menschliche Freiheit. 3. Aufl. Heidelberg 1903.

Flathe, J. L. F., Shakespeare in seiner Wirklichkeit. 2 Bde. Leipzig 1863—64.

Fleay, The New Shakespeare Society's Transactions. 1874. II. Part.

— Chronicle II.

Fortlage, Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik. Berlin 1845.

Freytag, G., Technik des Dramas. Leipzig 1863.

Friesen, H. Frhr. v., Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft IV (1869).

— Shakspere-Studien. 3 Bde. Wien 1874—76.

Genée, R., William Shakespeare in seinem Werden und Wesen. Berlin 1905.

Gericke, R., Zu einer neuen Bühnen-Bearbeitung des Macbeth. Shakespeare-Jahrbuch VI.

Gerstenberg, Vermischte Schriften. III. Altona 1816.

Goethe, J. W., Zum Schäkspearstag (1771). (Bernays: Der junge Goethe II.)

— Shakspeare und kein Ende. Sämtliche Werke. Stuttgart und Augsburg 1858. Bd. XXXV.

— Wilhelm Meisters Lehrjahre. Teil I, Buch 4, Kap. 15. Teil II, Buch 5, Kap. 7.

— Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, ed. Stein.

Günther, G., Grundzüge der tragischen Kunst. Aus dem Drama der Griechen entwickelt. Leipzig 1885.

Hales, New Shakespeare Society's Transactions 1874. II. Part.

Hau, P., Die ausländischen Klassiker I. Shakespeare's Macbeth. Leipzig 1903.

Heine, H., Shakespeare's Mädchen und Frauen, ed. Bölsche.

Hense, C. C., Shakespeare-Untersuchungen und Studien. Halle a. S. 1884.

Hense, J., Shakespeare's Macbeth. 6. Aufl. Paderborn 1906.

Herder, J. G., Shakespear, in: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Herder's sämtliche Werke, hrsg. von B. Suphan. Bd. V. Berlin 1891.

Herford, C. H., The works of Shakespeare, ed. Vol. IX. 2. Ed. London 1901.

Hettner, H., Das moderne Drama. Braunschweig 1852.

Hiecke, R. H., Shakespeare's Macbeth. Merseburg 1846.

Hoche, A., Die Freiheit des Willens vom Standpunkte der Psychopathologie. Wiesbaden 1902.

Horn, Fr., Shakespeare's Schauspiele erläutert. 4 Bde. Leipzig 1823—27.

Jung, A., Hamlet, eine Schicksalstragödie. 1860.

Jung, H., Das Verhältnis Thomas Middleton's zu Shakespeare. Leipzig 1904. Münchener Beiträge XXIX.

Kaim, Fr., Shakespeare's Macbeth. Eine Studie. Stuttgart 1888.

Kant, J., Kritik der reinen Vernunft.

— Kritik der praktischen Vernunft.

— Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können.

— Die Religion innerhalb der Grenzen der bloſsen Vernunft.

Kohler, J., Verbrecher-Typen in Shakespeare's Dramen. Berlin (1903).

Kreyſsig, F., Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit und seine Werke. 2. Aufl. Berlin 1859.

Kröger, E., Die Sage von Macbeth bis zu Shakespeare. Berlin 1904. Palaestra XXXIX.

(Lenz, J. M. R.), Anmerkungen übers Theater nebst angehängten übersetzten Stück Shakespeare's. Leipzig 1774.

— Flüchtige Aufsätze, hrsg. von Kayser. Zürich 1776.

Lessing, G. E., Hamburgische Dramaturgie, ed. Göring.

Lipps, Th., Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst. I. Grundlegung der Ästhetik. Hamburg 1903.

Loening, R., Die Hamlet-Tragödie Shakespeare's. Stuttgart 1893.

Ludwig, O., Nachlaſsschriften, hrsg. von Moritz Heydrich. Bd. II. Shakespeare-Studien. Leipzig 1874.

— Gesammelte Schriften, hrsg. von Adolf Stern. Bd. V. Studien und kritische Schriften. Leipzig 1891.

Marcks, E., Königin Elisabeth von England und ihre Zeit. Bielefeld und Leipzig 1897.

Mauerhof, E., Shakespeare-Probleme. Kempten 1905.

Morsbach, L., Shakespeare. Colleg vom S.-S. 1900 und 1904 zu Göttingen.

— Vischer's Shakespeare-Vorträge VI (1905), p. 269.

Moulton, R. G., Shakespeare as a dramatic artist. 2. ed. Oxford 1888.

Pörschke, K. L., Über Shakespeare's Macbeth. Königsberg 1801.

Rée, P., Die Entstehung des Gewissens. Berlin 1885.

Rosikat, Das Wesen der Schicksalstragödie. Jahresberichte des Städt. Realgymnasiums zu Königsberg i. Pr. 1891—92.

Rötscher, H. Th., Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. IV. Abteilung. Berlin 1842.

Rötscher, H. Th., Zyklus dramatischer Charaktere. Berlin 1844.
— Der Zufall und die Notwendigkeit im Drama. Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur. Bd. I. Berlin 1848.

Rümelin, G., Shakespeare-Studien. Stuttgart 1866.

Saintsbury, G., A history of criticism and literary taste in Europe. Vol. III. Edinburgh and London 1904.

Sander, G. H., Das Moment der letzten Spannung in der englischen Tragödie bis zu Shakespeare. Diss. Weimar 1903.

Scherer, W., Vorträge und Aufsätze des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich. Berlin 1874.

Schiller, Fr., Über die tragische Kunst. Sämtliche Werke XI. Stuttgart und Tübingen 1838.

Schlegel, A. W., Über dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen. 2. Ausgabe. Bd. III. Heidelberg 1817.

Schöll, Ad., Gesammelte Aufsätze zur klassischen Literatur alter und neuerer Zeit. Berlin 1884.

Schopenhauer, A., Über die Freiheit des menschlichen Willens.
— Die Welt als Wille und Vorstellung. IV. Buch. § 55.
— Ergänzungen zum III. Buche der Welt als Wille und Vorstellung. Kap. 34.
— Parerga und Paralipomena II, § 118, ed. Grisebach (Reclam's Univ.-Bibliothek, 2. Abdruck, 1892).
— Briefe, hrsg. von L. Schemann. Leipzig 1893.

Schwartzkopff, A., Goethe's Faust, Shakespeare's Macbeth und König Lear im Lichte des Evangelii. Schönebeck 1868.

Spalding, On the witch-scenes in Macbeth. New Shakespeare Society's Transactions 1877.

Taine, H., Geschichte der englischen Literatur. Deutsche Ausgabe von L. Katscher. Bd. I. Leipzig 1878.

Thümmel, J., Vorträge über Shakespeare-Charaktere. Halle 1881.

Tieck, L., Dramaturgische Blätter. Bd. I. Breslau 1826.
— Kritische Schriften. Bd. I. Leipzig 1848.
— Nachgelassene Schriften. Auswahl und Nachlese, hrsg. von R. Köpke. Bd. II. Leipzig 1855.

Turkuš, J. T., Eine Studie über Shakespeare's Macbeth. Leoben 1877.

Ulrici, H., Shakespeare's dramatische Kunst. 2. Aufl. Leipzig 1847.

Verity, The tragedy of Macbeth, ed. Cambridge 1902.

Vischer, Fr. Th., Shakespeare in seinem Verhältnis zur deutschen Poesie, insbesondere zur politischen. 1844.

Vischer, Fr. Th., Kritische Gänge. N. F. Stuttgart 1861.
— Shakespeare-Vorträge; hrsg. von Robert Vischer. Bd. I, II, V, VI. Stuttgart 1899—1905.

Volkelt, J., Ästhetik des Tragischen. München 1897.
— Ästhetik des Tragischen und Komischen. Colleg vom W.-S. 1903/4 zu Leipzig.

Wagner, Beiblatt zur Anglia XIII (1902), p. 105.

Werder, K., Vorlesungen über Shakespeare's Hamlet. Berlin 1875.
— Vorlesungen über Shakespeare's Macbeth. Berlin 1885.

Wetz, W., Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Literaturgeschichte. Bd. I. Die Menschen in Shakespeare's Dramen. 2. Aufl. Hamburg 1898.
— Englische Studien XXXII[2]. (1903.)

Wilamowitz-Moellendorff, U. v., Griechische Tragödien übersetzt. I. Sophokles, Oedipus. 4. Aufl. Berlin 1904.
— Die Kultur der Gegenwart, Teil I, Abteilung VIII: Die griechische und lateinische Literatur und Sprache. Berlin und Leipzig 1905.

Windelband, W., Über Willensfreiheit. Zwölf Vorlesungen. Tübingen und Leipzig 1904.

Wülker, R., Geschichte der englischen Literatur. Verbesserter Neudruck. Leipzig 1900.

Wiener Jahrbücher für Literatur. Bd. XLIII (1828).

Berichtigungen.

pag. 33 Anm. 2 ergänze Collins, John Ch., Ephemera Critica, or plain truths about current literature, Westminster 1901. Chapter XXVIII: The religion of Shakespeare, besonders pp. 357—364.

pag. 59, Zeile 5 v. u. statt 'moral', nature lies 'moral' nature.

pag. 61, Zeile 13 v. u. statt terrible lies terrible".

pag. 62, Zeile 19 v. o. statt Othello lies Othello".

pag. 63, Zeile 2 v. u. statt nicht lies nicht.

Historischer Teil.

„Die freie Wahl ist das Lebensprinzip der Tragik."
G. Günther.

I.
Die Methode.

Goethe war der Meinung, Shakespeare habe „bei seinen Stücken schwerlich daran gedacht, daſs sie als gedruckte Buchstaben vorliegen würden, die man überzählen und gegeneinander vergleichen und berechnen möchte; vielmehr hatte er die Bühne vor Augen, als er schrieb; er sah seine Stücke als ein Bewegliches, Lebendiges an, das von den Brettern herab den Augen und Ohren rasch vorüberflieſsen würde, das man nicht festhalten und im einzelnen bekritteln könnte, und wobei es bloſs darauf ankam, immer nur im gegenwärtigen Moment wirksam und bedeutend zu sein".[1])

Goethe äuſserte diese Worte in ausdrücklicher Beziehung auf „Macbeth", in dem sich bekanntlich jener geringfügige Widerspruch bezüglich der Kinder Macbeth's findet. Es mag sein, daſs Shakespeare „mit kühnem und freiem Geiste" über so irrelevante Ungenauigkeiten hinweggegangen ist, um „immer nur im gegenwärtigen Moment wirksam und bedeutend zu sein". So würdig aller Kunst Goethe's Forderung ist, ein Kunstwerk „mit ebensolchem Geiste wieder anzuschauen und zu genieſsen", aus dem heraus es geboren ist, so möchte doch wohl kein Künstler, wenigstens kein Dramatiker, eine genaue „vergleichende" und „berechnende" Analyse minder zu scheuen haben als gerade Shakespeare. Es wäre völlig verfehlt, wollte

[1]) Gespräch mit Eckermann vom 18. April 1827. — Vgl. das Gespräch vom 25. Dezember 1825, wo er von Shakespeare sagt: „Er ist kein Theaterdichter, an die Bühne hat er nie gedacht".

man dieses analysierende, interpretierende Verfahren einem engherzigen und kurzsichtigen „Bekritteln“ gleich erachten. Es bedarf wohl keines Beweises, daſs man sich auf dem Boden der Interpretation sehr wohl zu einer den Feinheiten des Kunstwerkes gerecht werdenden künstlerischen Würdigung eines Dramas erheben kann. Den Vorzug gröſserer Sicherheit und Zuverlässigkeit hat fraglos die Methode der Interpretation vor einer allgemeinen ästhetischen Würdigung voraus.

So oft die Frage nach Shakespeare's Stellung zur Willensfreiheit aufgeworfen ist, hat man sie in erster Linie an den Helden seiner Tragödien beleuchten wollen, und das mit Recht, wenn auch die übrigen dramatischen Personen bei solcher Untersuchung nicht auſser Acht gelassen werden dürfen. Dabei ist man aber gegenüber denjenigen Helden, die die dramatische Verwicklung mit Wesen aus übersinnlichen Regionen zusammenführt, wie z. B. bei Hamlet und Macbeth, oft gar zu schnell mit der Annahme der Willensunfreiheit bei der Hand gewesen, indem man alles Unheil, das in der Tragödie sich ereignete, kurz entschlossen auf das Konto der Geister und Hexen setzte. So haben hinsichtlich des „Macbeth“ die Hexen nicht nur in der Tragödie selbst, sondern auch in der Shakespeare-Ästhetik seit je die tollste Verwirrung angerichtet. Und das erklärt sich eben aus der Art und Weise, auf die man jene Frage glaubte bequem lösen zu können. Statt auf dem einzig möglichen Wege, auf dem solche Fragen zu gewinnen sind, nämlich dem Wege der Interpretation, zu versuchen, Shakespeare's Ansicht in diesem wichtigen Punkte aus seinen Dramen zu ermitteln, hat man nach allgemeinen ästhetischen Eindrücken die Sache erledigen zu können geglaubt, und dann wurde, trotz der Subjektivität alles ästhetischen Urteilens, über diese Frage mit einer so kritiklosen Zuversichtlichkeit und einer so zuversichtlichen Kritiklosigkeit dekretiert, als läge sie als die leichtest faſsbare in seinen Tragödien oben auf, da sie doch als die verborgenste zu allerunterst liegt. Das Schlimmste aber und die Forschung am meisten Verwirrende ist gewesen, daſs man die Frage nach der Willensfreiheit und dem Schicksal als eine religiöse statt als eine philosophische betrachtet hat, und man überdies mit aller Gewalt noch seine eigenen religiösen Ansichten durch Shakespeare hat

sanktioniert sehen wollen, indem man glaubte, an dem Dichter eine theologische Ehrenrettung vornehmen zu müssen, wie es nun einmal das sichere Los der Grofsen auf der Erde ist. Es sind zwar rühmliche Ausnahmen zu verzeichnen, von denen unten die Rede sein wird. Aber indem wir die Shakespeare-Literatur auf den in Frage stehenden Punkt hin überblicken, fällt uns die bittere Klage über das unzuverlässige Treiben in der Philosophie ein, der Schopenhauer in einem Briefe an Goethe so treffliche Worte leiht: „Man fand die Wahrheit nicht, blofs darum dafs man sie nicht suchte, sondern statt ihrer immer nur irgend eine vorgefafste Meinung wiederzufinden beabsichtigte, oder wenigstens irgend eine Lieblingsidee durchaus nicht verletzen wollte, zu diesem Zweck aber Winkelzüge gegen andere und sich selbst anwenden mufste. Der Mut keine Frage auf dem Herzen zu behalten ist es der den Philosophen macht. Dieser mufs dem Oedipus des Sophokles gleichen, der Aufklärung über sein eignes schreckliches Schicksal suchend, rastlos weiter forscht, selbst wenn er schon ahndet dafs sich aus den Antworten das Entsetzlichste für ihn ergeben wird. Aber da tragen die meisten die Jokaste in sich, welche den Oedipus um aller Götter willen bittet, nicht weiter zu forschen: und sie gaben ihr nach, und darum steht es auch mit der Philosophie noch immer wie es steht“.[1]) Diese Worte finden, unter der oben gemachten Restriktion, ihre Anwendung auch auf die Shakespeare-Ästhetik bis etwa in das vorletzte Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts. Zu all' diesen theologischen Streitschriften können wir natürlich und wollen wir auch keine Stellung nehmen, nur als auf das abschreckendste Muster dieser ästhetisierenden Glaubenseiferer verweisen wir auf den Zitate sprudelnden Flathe, der in einer schier erdrückenden Unzahl von Zitaten alles und — nichts beweist.[2])

Das strenge, aber gerechte Gericht, das Wetz über das einst vielrenommierte Werk von Gervinus[3]) gehalten hat, überhebt uns, da wir in allem mit Wetz übereinstimmen,

[1]) Ludwig Schemann: Schopenhauer-Briefe, Leipzig 1893, p. 82.

[2]) J. L. F. Flathe: Shakespeare in seiner Wirklichkeit, 2 Bde., Leipzig 1863—64.

[3]) G. G. Gervinus: Shakespeare, 4 Bde., Leipzig 1849.

der Verpflichtung, dieses bei unserer Untersuchung zu berücksichtigen.[1])

Durch das Vorgehen moderner Ästhetiker[2]) und Literarhistoriker[3]) sind wir zwar so weit gekommen, alle „als Ästhetik verkleidete Theologie" [4]) im grofsen und ganzen aus der Shakespeare-Forschung hinausgewiesen zu sehen, doch tritt die andere, soeben bei Flathe als fehlerhaft gekennzeichnete Manier, lediglich durch Zitate etwas beweisen zu wollen, gelegentlich hie und da noch auf. So sagt Brandl[5]): „Unter den Ausführungen Vischer's über Shakespeare's Weltanschauung fiel mir besonders der Satz auf, er sei der erste Dichter, bei dem sich das Schicksal ohne alles Zutun von aufsen ergebe, 'ganz von selbst aus dem eigenen Handeln der Menschen' (p. 71). Man halte dagegen nur die Rede des Schauspielkönigs Hamlet, Act III, Scene 2: 'Our wills and fates do so contrary run, That our devices still are overthrown; Our thoughts are ours, their ends none of our own' — so nimmt oft eine Frau, die an keinen andern Mann denken zu können glaubt, nach dem Tode des ersten Gatten doch allmählich einen zweiten. Hier und an vielen anderen Stellen in Bartlett's Konkordanz, s. v. fate, liegt es auf der Hand, dafs Shakespeare die Schicksalsmächte als aufserhalb des Menschen stehend denkt, ungefähr im antiken Sinne." Dem gegenüber ist mit Entschiedenheit darauf hinzuweisen, dafs ein aus allem Zusammenhange herausgenommenes Zitat an sich noch gar nicht zu einem bindenden Schlufs auf diese oder jene Ansicht des Dichters berechtigt, und dafs man auf solche Weise durch Zusammenhäufung blofser Zitate aus den Werken eines Dichters, der die ganze Welt in

---

[1]) W. Wetz: Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Literaturgeschichte, Bd. I. Die Menschen in Shakespeares Dramen, 2. Aufl., Hamburg 1898.

[2]) Wir nennen nur: Fr. Th. Vischer: Ästhetik, Reutlingen und Leipzig 1846—57. — Joh. Volkelt: Ästhetik des Tragischen, München 1897; besonders Abschnitt III, VIII, XVII.

[3]) W. Wetz: Die Menschen in Shakespeares Dramen. — Georg Brandes: William Shakespeare, 2. Aufl., Leipzig 1898.

[4]) ib. p. 532.

[5]) Deutsche Literaturzeitung. 1900. I, p. 54. Gelegentlich der Besprechung des ersten Bandes der Shakespeare-Vorträge von Vischer.

seinem Geiste vereinigt, alles Mögliche und Unmögliche und sich einander Widersprechende „beweisen" kann.

Lediglich durch Anführung von Citaten, die aus allen Werken des Dichters zusammengetragen und so völlig aus ihrem Zusammenhange, in dem allein sie für ein Drama Wert und Geltung haben, gelöst sind, eine Ansicht begründen und beweisen wollen, ist, wie wenn man jemand von der Schönheit eines Gemäldes überzeugen wollte, indem man ihm einzeln und nacheinander die zerschnittenen Stücke der Leinwand vorlegte, wo es denn nie zu einer befriedigenden Orientierung kommen kann. So hat Morsbach denn auch bereits Brandl gegenüber auf die Unzuverlässigkeit jener Methode hingewiesen und zugleich die Forderung aufgestellt, das Problem durch Untersuchung einer Tragödie als eines Ganzen zu lösen: „Wie Shakespeare über das 'Schicksal' gedacht hat, läſst sich nicht aus einzelnen Reden der in seinen Dramen auftretenden Personen erweisen, sondern aus dem gesamten Inhalt seiner Tragödien, jede für sich als Ganzes genommen, d. h. aus der Art, wie er die in der Tragödie sich abspielenden Ereignisse zu den Trägern der Handlung und ihren Charakteren in Beziehung setzt".[1])

In Übereinstimmung hiermit beobachtet die vorliegende Arbeit die Methode der Interpretation, die die beste und sicherste Gewähr liefert, die Gefahr zu umgehen, in haltlose subjektive, willkürliche Behauptungen ästhetisierender Art zu verfallen. Der Verfasser glaubt sich nur dann zu ästhetisch-psychologischen Urteilen berechtigt, sofern es logische Schlüsse aus dem interpretatorisch als unumstöſslich aufgezeigten Sachverhalt sind, wie ihn der Text des Dramas bietet. —

Auch von englischer Seite wird übrigens neuerdings zu der allgemeinen ästhetischen Kritik in ablehnendem Sinne Stellung genommen, da sie das Urteil gar zu leicht auf Irrwege leitet: „The 'word', the 'expression' sinks out of the plane of the critic's purview. His Æsthetics become Anæsthetics, and benumb his literary senses and sensibilities".[2])

---

[1]) Fr. Th. Vischer: Shakespeare-Vorträge. Herausgegeben von Robert Vischer. Bd. VI (1905), p. 269.

[2]) George Saintsbury: A history of criticism and literary taste in Europe, Vol. III, Edinburgh and London 1904, p. 188.

Angesichts der Mehrdeutigkeit des Freiheitsbegriffs wird es nötig sein, zunächst Klarheit über diejenige Art der Freiheit zu gewinnen, die allein zum Thema einer Untersuchung gemacht werden kann, die nicht den Menschen des realen Lebens, sondern der Welt des Dramas gewidmet ist.

II.
Über die Freiheit im philosophischen, im psychologischen und im normativen Sinne.

Seitdem die Philosophie die Frage nach der Willensfreiheit zu ihrem Problem gemacht hat, ist der Streit der Meinungen noch nicht zur Ruhe gekommen, und diese Tatsache allein beweist, dafs jenes Problem nicht zu den leichtest zu erledigenden gehört und berechtigt selbst den völlig Uneingeweihten zu der Vermutung, der Begriff der Willensfreiheit sei wohl nicht so eindeutig, als dafs auch bei einer ästhetischen Zwecken dienenden Untersuchung ohne nähere Begriffsbestimmung mit festen und sicheren Mafsstäben an die Behandlung des Themas könne herangegangen werden. Im Gegenteil! Soll eine philosophische Frage auf das ästhetische Gebiet übertragen werden, d. h. soll eine ästhetische Arbeit mit philosophischem Werkzeug geleistet werden, so ist es doppelt nötig, dafs, wer jene Arbeit zu leisten unternimmt, sich zuvor gründlich mit dem einschlägigen Material bekannt mache. Für die Zwecke dieser Arbeit ist es natürlich überflüssig, über den gegenwärtigen Stand der Dinge bezüglich der Frage nach der Willensfreiheit zu berichten, geschweige denn das ganze Problem historisch zurückzuverfolgen, sondern eine philosophische Voruntersuchung ist nur insofern erforderlich, als sie für das Thema leitende Gesichtspuncte zu liefern geeignet ist.

F r e i h e i t bedeutet das F e h l e n alles Zwanges, aller Bestimmung. Da der Wille von Motiven bestimmt wird, so bedeutet Freiheit des Willens Unabhängigkeit des Willens von Motiven. Die Behauptung der Freiheit des Willens wäre also gleichbedeutend mit der Statuierung einer Ausnahme von dem durchgehends wirksamen und uns a priori sicheren Gesetze

der Kausalität. Diese Annahme, für die heute bei fortgeschrittener Erkenntnis kein Grund mehr beigebracht werden kann, hat ihre Hauptstütze in der Vermutung gefunden, dafs die Gesetze des physischen Lebens nicht auf das psychische Leben anwendbar seien. Es mag zu dieser Vermutung die verschiedene sprachliche Bezeichnung beigetragen haben, die in der Körperwelt von Ursachen, in der Geisteswelt jedoch von Motiven redet. Allein, das sind nur verschiedene Ausdrücke für dieselbe Sache, wie ja denn auch Schopenhauer Motivation einleuchtend als die „durch das Medium des Geistes gegangene Kausalität" definiert. An anderer Stelle sagt er: „Die Motivation ist die Kausalität von innen gesehen".[1]) Dafs keine essentielle Unterscheidung zwischen Kausalität und Motivation zu machen sei, hebt auch Windelband hervor: „Das Gesetz der Kausalität ist für uns das wissenschaftliche Postulat der Begreiflichkeit der Natur, und wir müssen seine selbstverständliche Geltung deshalb principiell auf die seelische Wirklichkeit ebenso anwenden, wie auf die körperliche Welt."[2])

Daraus ergibt sich und seit Schopenhauer's lichtvoller Darlegung dieser viel umstrittenen Frage wird es fast allgemein zugestanden, dafs die Annahme einer Freiheit des Willens im vorerwähnten eigentlichen und ursprünglichen Sinne eines liberum arbitrium indifferentiae unhaltbar ist.

Diese für alle Menschen gültige philosophische Wahrheit gilt natürlich auch für diejenigen Menschen, die nur in unserer Phantasie ihr Leben führen, d. h. für die Personen eines Dramas, womit denn gesagt ist, dafs auch Shakespeare's Menschen nicht anders als unfrei zu denken sind. Diese Uberlegung ist so einfach, dafs eine weitere Abhandlung über diese Frage auf den ersten Blick trivial erscheinen kann, und das wäre sie auch, wäre der Begriff der Willensfreiheit völlig eindeutig bestimmt, was jedoch, wie erwähnt, keineswegs der Fall ist.

---

[1]) Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke. Herausgegeben von Eduard Grisebach, Leipzig (Reclam's Univ.-Bibl., 2. Abdruck, 1892), Bd. III, p. 163.

[2]) Wilhelm Windelband: Über Willensfreiheit. Zwölf Vorlesungen. Tübingen und Leipzig 1904, p. 125.

Windelband teilt die eine Hauptfrage nach der Freiheit des Willens ein in die drei Unterfragen nach der Freiheit des Wollens, des Wählens und des Handelns (p. 18). In der philosophischen Schulsprache bezeichnet man die erste als die philosophische Freiheit, die zweite als die Wahlfreiheit und die dritte als die psychologische Freiheit. Die psychologische Freiheit fragt: kann ich tun, was ich will? Die philosophische Freiheit fragt: kann ich wollen, was ich will? Von einer Wahlfreiheit kann nur die Rede sein, wenn der Wille vor der Möglichkeit mindestens zweier verschiedener Handlungen steht und wenn der Wählende das Bewufstsein der psychologischen Freiheit hat. Genauer betrachtet wird freilich durch das Fehlen der Freiheit des Handelns, d. i. der psychologischen Freiheit, die des Wählens nicht beschränkt, da ja auch dann noch eine Wahl möglich ist, wenn der Wählende weifs, dafs das Gewählte nicht in die Tat umgesetzt werden kann. So sagt Windelband: Wo die Freiheit des Handelns fehlt, „da ist nicht eigentlich die Wahlfreiheit beeinträchtigt, sondern da verliert die Wahl ihre Zweckbedeutung“ (p. 34). Aber wir sehen doch die Wahlfreiheit so eng an die psychologische Freiheit gebunden, dafs es für unsere Zwecke genügt, wenn wir in die psychologische Freiheit die Wahlfreiheit mit einbegreifen und fortan nur noch die philosophische und die psychologische Freiheit unterscheiden.

Die Handlung erfolgt gemäfs der Wahl (falls eine solche vorliegt; sonst einem einfachen zureichenden Motive), die Wahl gemäfs dem Wollen, und das Wollen? Dafs dieses nicht ursachlos zu denken ist, weil das eine Ausnahme des Gesetzes der Kausalität bedeuten würde, ist bereits bemerkt worden. Diese schwerste aller Fragen zu diskutieren, ist hier entbehrlich und wir erreichen unseren Zweck, wenn wir sagen, dafs das Wollen dem Charakter gemäfs erfolgt, ohne weiter dem Grunde des Charakters nachzuforschen, und ohne uns deshalb zu verheimlichen, dafs mit jener Antwort die letzte Frage nicht gelöst ist, da ja der Charakter eine jedem Individuum eigentümliche und in jedem Individuum differencierte Erscheinung des Willens des Menschen in seinen Handlungen ist, also Wille und Charakter im Grunde identisch sind, Charakter gleichsam sichtbar gewordener Wille ist. Da nun der Charakter

unveränderlich ist,[1]) so folgt daraus, dafs das Wollen des Menschen unfrei ist. Also der Mensch kann nicht wollen, was er will.

Wie steht es nun bezüglich des Charakters bei den Personen eines Dramas? Hier ist die Frage, woher der Charakter komme, sicher zu beantworten, denn es ist der Dichter, der seinen Personen, den künstlerischen Bedürfnissen und Intentionen gemäfs, nach eigenem Ermessen einen bestimmten Charakter zulegt. Darum ist die Behauptung, ein bestimmter Charakter eines Dramas könne in einer bestimmten Situation nicht anders handeln, als er tut, von gar keinem Belang, da es ja einzig und allein am Dichter liegt, wie er seine Personen handeln lassen will. So einleuchtend die philosophische Unfreiheit bei den Menschen des realen Lebens ist, so wenig läfst sich aus einem Drama eine Antwort auf die Frage nach der Freiheit oder Unfreiheit der dramatischen Personen im philosophischen Sinne gewinnen. Bei Wetz handelt es sich fast nur um die Freiheit der letzterwähnten Art. Er sagt: „In diesem Punkte kommt Shakespeare dem Standpunkte nahe, den von Philosophen Hume und später Comte und Schopenhauer einnehmen“.[2]) „Shakespeare läfst den Menschen den Sklaven seiner Naturanlage sein, deren Herr zu werden er niemals fähig ist. Die Tugend wie das Laster ist daher immer bei ihm auf den Trieb basiert, und des Dichters Verbrecher, die sich nicht einmal einzureden vermögen, dafs sie aus den Motiven handeln, die sie vorschützen, hätten es noch viel weniger den Kritikern einreden dürfen. Der Charakter des Menschen ist zumeist durch

---

[1]) Wir lassen es in diesem Zusammenhange bei der blofsen Behauptung der Invariabilität des Charakters bewenden, da es nicht unsere Aufgabe ist, eine erschöpfende Untersuchung über die Willensfreiheit anzustellen. Zur Begründung unserer Behauptung verweisen wir auf Schopenhauer's Preisschrift: „Über die Freiheit des menschlichen Willens“, sowie auf den § 55 des IV. Buches der „Welt als Wille und Vorstellung“, ed. Grisebach I p. 374 ss., III p. 345 ss.; den dortigen Ausführungen schliefsen wir uns völlig an. — Die Konstanz des Charakters ist die erste Voraussetzung für ein Drama und ein Postulat, das noch kein Dramatiker ungestraft vernachlässigt hat. An einem Beispiel aus Shakespeare hat Schopenhauer aufgezeigt, wie sehr unser Dichter diese Voraussetzung beobachtet hat: Parerga und Paralipomena II, § 118.

[2]) W. Wetz: Die Menschen in Shakespeares Dramen, 2. Aufl., p. 166.

die Geburt bestimmt, ist ererbt [der der Shakespeare'schen Menschen auch? von wem denn?]; erst in zweiter Linie wirken Erziehung, Lebenssphäre und ähnliche secundäre Ursachen auf ihn ein. Dafs der Mensch hier nicht frei genannt werden kann, falls man zu den zahlreichen Mifsbräuchen, die mit diesem Worte getrieben worden sind, nicht noch einen weiteren fügt, leuchtet ein. Shakespeare hebt sogar mit einer geradezu peinlich zu nennenden Gewissenhaftigkeit hervor, dafs der Mensch unfrei ist, und dafs jede nur einigermafsen geschickte Berechnung auf jemandes Charakter von Erfolg begleitet sein mufs. Wohl zwanzig und mehr Beispiele finden sich in seinen Werken dafür und kein einziges dagegen."[1]) Diesen Ausführungen gegenüber ist zunächst an die Verfänglichkeit der Zitaten-Methode zu erinnern, bei der nach freier Wahl Zitate aus dem Zusammenhang gelöst und für eine bestimmte Meinung des Autors in's Feld geführt werden. Der Grund aber, weshalb dieses Resultat der philosophischen Unfreiheit, das wir übrigens oben auf eine viel einfachere Weise erhalten haben als Wetz, von keiner praktischen Bedeutung für die Beurteilung der Menschen in Shakespeare's Dramen ist, ist der, dafs sich diese de facto völlig frei fühlen. Es zeigt sich eben auch bei den Menschen eines Dramas, sofern es nur Menschen von Fleisch und Blut und keine künstlichen Puppen sind, jenes geheimnisvolle Zusammenbestehen von Freiheit und Unfreiheit, das Kant zur Unterscheidung des intelligiblen und des empirischen Charakters geführt hat. Jene Freiheit kündigt sich im Menschen durch Gewissen, Reue und Verantwortlichkeitsgefühl an. Mag man, je nach dem philosophischen Standpunkte, Kant's Beleuchtung jenes Zusammenbestehens der intelligiblen Freiheit und der empirischen (philosophischen) Unfreiheit mit Schopenhauer „für die gröfste aller Leistungen des menschlichen Tiefsinnes" halten, oder auch ihm gegenüber unter die ganze Frage das resignierte Wort Malebranche's setzen: La liberté est un mystère: für ein Drama kommt die philosophische

[1]) ib. p. 166—67. — Die letzte Behauptung stimmt übrigens nicht. Midsummer-Night's Dream II, 2. 115 sagt Lysander: The will of man is by his reason sway'd. Da sich aber die Vernunfterkenntnis ändert, so mufs es Lysander's (nicht Shakespeare's) Ansicht sein, dafs auch der Wille veränderlich ist.

Unfreiheit nicht in Betracht, solange nicht bewiesen werden kann, dafs die dramatischen Personen sich auch selbst unfrei fühlen: ein Beweis, der von den Menschen eines Dramas so wenig wird erbracht werden können, wie von den Menschen des realen Lebens auch.

Bei der Statuierung der philosophischen Unfreiheit leugnet Wetz übrigens die psychologische Freiheit nicht.[1] „Frei kann man die Menschen Shakespeares nur in dem Sinne nennen, dafs nicht ein aufser ihnen stehendes Fatum ihre Handlungen leitet, sondern dafs sie selber ihr Schicksal schmieden und Täter ihrer Taten sind.“[2] Es wäre jedoch fruchtbarer gewesen, wenn der Autor dieses Urteil durch eine besondere Untersuchung gestützt hätte, statt den Hauptwert auf die philosophische Unfreiheit zu legen. Das eine Zitat aus dem „Lear“ (I. 2, 128 ss.) kann doch nicht als Beweis für das Fehlen siderischen und tellurischen Einflusses, kurz eines Fatums und das Bestehen der psychologischen Freiheit gelten, zumal sich Zitate beibringen lassen, die das Gegenteil behaupten.

So bleibt denn also für eine Untersuchung über die Freiheit der Personen eines Dramas nur noch die Freiheit im psychologischen Sinne übrig.

Die zweite Hälfte unseres Themas variierend, könnten wir die Fragestellung so formulieren: Tun die Menschen in Shakespeare's Dramen, was sie wollen und wollen sie auch, was sie tun? Oder stellen sich der Realisierung ihrer Absichten Hindernisse entgegen, bezw. werden sie zu Handlungen wider Willen gedrängt? Falls ja: welcher Art sind jene Hindernisse, bezw. wer oder was drängt sie zu nicht gewollten Handlungen? Dabei bezeichnen wir denn also diejenigen Menschen als frei, die ihrem eigenen Willen gemäfs handeln.

Es ist zunächst nötig, über die Wahl der Tragödie, an der wir unsere Auffassung zeigen werden, einige rechtfertigende Worte zu sagen.

Der Gründe, weshalb gerade „Macbeth“ zum Gegenstande der Betrachtung gemacht ist, sind zwei. Erstens die Hexen,

---

[1]) Die namentliche Unterscheidung der philosophischen und der psychologischen Freiheit hat Wetz nicht.

[2]) ib. p. 198.

sodann das stürmische, leidenschaftliche Naturell Macbeth's, also zwei Momente, die leicht dazu verleiten können, Macbeth von vornherein als willensunfrei zu bezeichnen, wie sie ja denn auch manchen Shakespeare-Ästhetiker in der Tat zu dieser voreiligen Behauptung verleitet haben.

Soweit der Verfasser zu übersehen vermag, sind Männer wie Julius Caesar, Brutus, Cassius, auch Lear — die Wahnsinnsscenen kommen hier natürlich nicht in Betracht —, selbst der adelstolze, leidenschaftliche Coriolan nie im Ernste als willensunfrei bezeichnet worden, aber es gibt wenige Schriften und Urteile über den vom Ehrgeiz verzehrten schottischen Recken, die ihm nicht die Freiheit entweder völlig abgesprochen oder doch stark beschränkt hätten. Wie kann ein Mensch, so meinte man, im Besitze der Freiheit sein, der so vom Ehrgeiz besessen ist, dafs er fast skrupellos und dazu in erschreckend kurzer Zeit zum Meuchelmörder an seinem Gönner und Freunde wird, der auf der einmal betretenen Bahn des Verbrechens in blutrünstiger Verwilderung weiter taumelt! Und dazu nun noch der „verführerische“ Einflufs der Hexen und der Lady! Gegenüber solchen pathetischen Darlegungen von Gefühlsgründen, die keine Gründe sind, ist eine ruhige und kritische Prüfung des wahren Sachverhalts doppelt am Platze.

Der folgenden Untersuchung könnte zwar der Einwand gemacht werden, dafs, wenn sich Unfreiheit vielleicht auch interpretatorisch nicht nachweisen liefse, Macbeth doch allein schon aus dem Grunde als unfrei zu betrachten sei, weil er von einer heftigen Leidenschaft beherrscht werde. So will es ja auch der Sprachgebrauch, dafs Leidenschaftsmenschen als unfrei bezeichnet werden. Gegen einen solchen Einwand wäre jedoch an nachstehende Überlegung zu erinnern.[1]

Eine Leidenschaft ist das zu höherer Stärke potenzierte permanente Wollen eines Menschen. Setzt sich dieses Wollen in eine seiner Richtung adäquate Handlung um, so erfüllt es damit die von ihm getroffene Wahl und die Freiheit im psychologischen Sinne ist offenbar: der Mensch tut hier, was er will, und in diesem Tun tritt ein konstitutives Moment seiner eigen-

---

[1]) Im Anschlufs an W. Windelband: Über Willensfreiheit. Sechste Vorlesung: Die sittliche Freiheit.

artigen Individualität zu Tage. Wir sind allerdings gewohnt, bei einer in einer Leidenschaft begangenen Handlung die Freiheit als eliminiert zu betrachten, jedoch in so allgemeiner Weise sehr mit Unrecht. Im Grunde haben wir damit auch etwas ganz anderes im Sinne, und unser, in jener Allgemeinheit sachlich unrichtiges Urteil, das gemeinhin alles leidenschaftliche Handeln als unfrei bezeichnet, erklärt sich aus dem ungenauen Sprachgebrauch, der hier einmal wieder das Wesen der Sache nicht scharf genug heraushebt. Unter den Begriff der Leidenschaft nämlich subsumieren wir ohne weiteres die Vorstellung von etwas, was nicht sein sollte. Wir setzen schlechthin und unausgesprochen ein in bestimmten gewohnten Grenzen der Stärke bleibendes Wollen als Norm und betrachten dann alles über diese Grenzen hinausgehende Wollen als abnorm. „Eine derartig dominierende Stärke des Motivs nämlich scheint dem einfach nächsten Urteil nicht mehr zum Wesen der Persönlichkeit zu gehören“ (p. 93). Indem wir so die Äufserungen der Leidenschaft vom Standpunkte einer mehr oder minder festen Norm beurteilen, die wir innegehalten sehen wollen, und darnach alles von einer Leidenschaft veranlafste Abweichen von dieser Norm ohne weiteres als nicht gewollt ansehen, setzen wir stillschweigend zwei ganz verschiedene Freiheitsbegriffe, die wir nur eben für gewöhnlich im begrifflichen Denken mit einander vermischen, nämlich einen Freiheitsbegriff in rein psychologischem und einen solchen in normativem Sinne.

„Die Wahlfreiheit im psychologischen Sinne ist die Tatsache einer ungehemmten Betätigung der Persönlichkeit in ihrem Wählen und Handeln, ein formaler Begriff, bei dem es ganz gleichgültig ist, welches die Qualität der zur Herrschaft gelangten Motive ist, — die Freiheit im ethischen Sinne ist ein Wertbegriff der Herrschaft der Vernunft über das natürliche Gefühls- und Triebsystem des Menschen. Der eine Begriff bezieht sich auf das, was ist, der andere auf das, was sein soll: das eine drückt eine Tatsache, das andere ein Ideal oder eine Norm aus. Es kann deshalb einer in dem einen Sinne frei genannt werden, während er in dem anderen als unfrei zu bezeichnen ist. Der von der Leidenschaft beherrschte Mensch ist wahlfrei, insofern er tatsächlich mit

unbehinderter Überlegung demjenigen Wollen folgt, welches in ihm das stärkste ist; aber derselbe Mensch ist in dem Sinne unfrei, daſs dieses sein Wollen nicht das herrschende sein sollte, daſs ihm gegenüber die sittlichen Motive zu schwach waren, um die elementare Macht der Leidenschaft zu hemmen. So ist er psychologisch frei, ethisch unfrei: Er steht unter der Herrschaft seiner Leidenschaft" (p. 95 s.).

Wenn also der Sprachgebrauch einen in der Leidenschaft handelnden Menschen als unfrei bezeichnet, so ist das ungenau. Die psychologische Freiheit bleibt auch in der Leidenschaft gewahrt, sofern nur das Wollen ungehindert in der durch das Motiv bestimmten Richtung sich äuſsert; lediglich im normativen Sinne ist die Freiheit aufgehoben.

Diese Überlegung findet auch auf die Menschen in Shakespeare's Dramen ihre Anwendung, und so ist denn zu sagen, daſs bei Shakespeare's Leidenschaftsmenschen nur von einer ethischen, nicht aber von einer allgemeinen psychologischen Unfreiheit die Rede sein kann, denn sie folgen, wie es sich am „Macbeth" mit schlagender Evidenz erweisen läſst, selbst in den drangvollsten Situationen mit unbehinderter Überlegung dem stärksten Motiv.

Es ist möglich, daſs manchem Shakespeare-Ästhetiker, der die Leidenschaftsmenschen in Shakespeare's Dramen als unfrei bezeichnet hat, eben auch nur jene Art der Unfreiheit vorgeschwebt hat und ihn lediglich der ungenaue Sprachgebrauch sein Urteil in zu groſser Allgemeinheit hat abfassen lassen. Wie dehnbar und wenig präzise dieser in der Tat bei dem in Frage stehenden Punkte ist, hebt auch Windelband hervor, indem er sagt: „Es gibt auch sogenannte edle Leidenschaften, wie Vaterlandsliebe, Freiheitsdrang, Ehrliebe, Erkenntnistrieb usw. Jede Form des sittlichen Enthusiasmus kann so bezeichnet werden. Und wenn auch bei dieser Bezeichnung wohl eine leise Hindeutung darauf im Spiele ist, daſs das sittliche Wollen in solchem Fall als ein übertrieben heftiges, zumal im Verhältnis zu anderen sittlichen Motiven, beurteilt werden soll, so wird doch nicht leicht jemand in diesem Sinne von dem moralischen Enthusiasten sagen können, er sei unfrei, weil er unter der Herrschaft dieser Leidenschaft stehe. Und doch handelt es sich dabei psychologisch um

genau denselben Tatbestand, um ein dominierendes Wollen, welches alle übrigen Arten des Begehrens bei der Wahlentscheidung überwindet oder zur Seite schiebt. Ist das siegreiche Wollen das sittliche, so nennen wir den Menschen in diesem Sinne frei, während seine Wahlfreiheit doch auch in derselben Weise beschränkt ist, wie in dem anderen Falle. Ist dagegen das herrschende Wollen ein unsittliches, so nennen wir den Menschen ethisch unfrei, während damit für seine einzelne Wahlentscheidung der unbehinderte Zustand der psychologischen Freiheit wohl vereinbar bleibt" (p. 98). Weshalb, um auf ein Beispiel aus Shakespeare zu exemplificieren, hat man Timon von Athen nicht als unfrei bezeichnet, dessen Philanthropie sich doch weit über das Mafs des Normalen hinaus erhebt?

Es kann keinem Zweifel mehr unterliegen, dafs sich auch bei Leidenschaftsmenschen in einem Drama eine sichere Antwort auf die Frage, ob frei, ob unfrei, gewinnen läfst. Gelingt der Nachweis, dafs selbst Macbeth frei ist, von dem allgemein zugestanden wird, dafs er unter den dramatischen Personen Shakespeare's derjenige ist, der von der Leidenschaft als am meisten beherrscht erscheint, so wird man dem Schlusse nicht widerstreben, dafs Shakespeare auch seine übrigen Menschen nicht als in ihrer Freiheit beschränkt gezeichnet habe. Auch wird auf Grund unseres Nachweises der Wirksamkeit des Schicksals jeder Kenner unschwer Parallelen in den übrigen Tragödien Shakespeare's aufzufinden vermögen.

III.

Kritische Darstellung einer Geschichte der Meinungen über Schicksal und Willensfreiheit bei Shakespeare von Lessing bis zur Gegenwart.

Wenn wir es unternehmen, einer Monographie über die Stellung von Schicksal und Willensfreiheit bei Shakespeare eine historische Übersicht über die Urteile voranzustellen, die bislang über diesen Gegenstand abgegeben worden sind, so möchten wir zunächst der Vermutung entgegentreten, es seien hier mit encyklopädischer Vollständigkeit die Ansichten aller

derer zusammengetragen, die je über Shakespeare ihre Stimme haben vernehmen lassen. Wir verzichten auf eine solche Vollständigkeit nicht deswegen, weil sie nicht eben leicht zu erzielen ist, sondern weil, im Hinblick auf vieles von der Kritik als zu leicht Befundene und über das Niveau bloßser subjektiver Vermutungen sich nicht Hinauserhebende, der Versuch einer solchen erschöpfenden Darstellung aus der Scylla des Langweiligen in die Charybdis des Wissenschaftlich-Wertlosen verfallen müßste. Seitdem der Name Shakespeare's aus langem Schlummer zu neuem Leben erwacht ist, ist so manches schwanke Schifflein auf den weiten Ocean der Shakespeare-Literatur hinausgesegelt, von dem man nie wieder gehört hat und von dessen einstiger Existenz uns heute nur noch die in den Reedereibüchern aufbewahrten Namen zu melden wissen: Die Titel in den Shakespeare-Bibliographien. Der Grund, weshalb so manches jener Fahrzeuge in die Tiefe der Vergessenheit unwiederbringlich versunken ist, liegt zum größsten Teil in der Unkenntnis der Klippen und Strudel, an denen, in Gestalt schwer faßsbaren Tiefsinnes und scheinbar willkürlicher Regellosigkeit, das Meer des Shakespeare'schen Geistes so überreich ist. Ehe wir es wagen, den eigenen Nachen den Wogen zu übergeben, mag also das Bedürfnis verständlich erscheinen, zuerst einmal unter fremden Segeln das Meer zu befahren, um die drohenden Gefahren kennen zu lernen, und brächte es auch nur den Gewinn, zu erkennen, daßs selbst manches stolz dahingleitende, stattliche Schiff an einer schweren Havarie leidet, um darnach das eigene Fahrzeug möglichst wetterfest machen zu können.

Die Geschichte des Namens Shakespeare im deutschen Geistesleben knüpft in erster Linie an Lessing an. Diesem erhabenen Geiste gebührt recht eigentlich das Verdienst, den Genius der britischen Nation den Deutschen nahegebracht zu haben. Er hat uns leider kein Werk hinterlassen, das ausschließslich der Würdigung Shakespeare's gewidmet wäre, vielmehr sind seine Bemerkungen an verschiedene Stellen verstreut. Über unseren Gegenstand finden wir nur drei Notizen, und es ist interessant, daßs dieser großse Kenner des Dramas in allen dreien Immanenz des Schicksals fordert. Den charakteristischsten Unterschied zwischen modernen und antiken Dichtern hebt er

hervor, indem er von diesen sagt: „Sie schoben öfters lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit, verwandelten lieber den freien Menschen in eine Maschine: ehe sie uns bei der gräfslichen Idee wollten verweilen lassen, dafs der Mensch von Natur einer solchen Verderbnis fähig sei“.[1]) Wenngleich nicht in Beziehung auf Shakespeare gesagt, so sind dennoch folgende Worte manchen Shakespeare-Ästhetikern passend entgegenzuhalten, die da meinen, es Shakespeare schuldig zu sein, in seinen Dramen nichts anderes als eine Anpreisung einer moralischen, religiösen Tendenz zu erblicken, die glauben, Shakespeare habe seine Dramen nur deswegen geschrieben, dafs man in ihnen „die höchste Gerechtigkeit verehren lerne, die, aufserordentliche Lastertaten zu strafen, aufserordentliche Wege wähle“. Für solche Interpreten hat Lessing die treffliche Bemerkung: „Es ist ohnstreitig dem weisesten Wesen weit anständiger, wenn es dieser aufserordentlichen Wege nicht bedarf, und wir uns die Bestrafung des Guten und Bösen in die ordentliche Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken“.[2])

Man ist auch bemüht gewesen, in Shakespeare's Dramen Güte des Herzens und Reinheit der Gesinnung als Sache der göttlichen Gnade auszugeben. Beweise hat man nicht erbringen können, so sehr man sich auch mühte. Alles Bemühen ist deswegen gescheitert, weil ein solches übernatürliches Hilfsmittel als undramatisch im Drama keine Stelle hat. Zu dieser Frage äufsert Lessing: „So überzeugt wir auch immer von den unmittelbaren Wirkungen der Gnade sein mögen, so wenig können sie uns doch auf dem Theater gefallen, wo alles, was zu dem Charakter der Personen gehöret, aus den nätürlichsten Ursachen entspringen mufs. Wunder dulden wir da nur in der physikalischen Welt; in der moralischen mufs alles seinen ordentlichen Lauf behalten, weil das Theater die Schule der moralischen Welt sein soll. Die Bewegungsgründe zu jedem Entschlusse, zu jeder Änderung der geringsten Gedanken und Meinungen müssen nach Mafsgebung des einmal angenommenen Charakters genau gegen einander abgewogen sein, und jene

---

[1]) Hamburgische Dramaturgie, 74. Stück.

[2]) ib., 12. Stück.

müssen nie mehr hervorbringen, als sie nach der strengsten Wahrheit hervorbringen können. Der Dichter kann die Kunst besitzen, uns durch Schönheiten des Detail über Mifsverhältnisse dieser Art zu täuschen; aber er täuscht uns nur einmal, und sobald wir wieder kalt werden, nehmen wir den Beifall, den er uns abgelauschet hat, zurück".[1]) —

Mehr Äufserungen über unseren Gegenstand finden wir bei Goethe. Auch er fordert klar und bestimmt Immanenz des Schicksals, indem er bezüglich der tragischen Schicksalsidee der Antike urteilt: „Dergleichen ist unserer jetzigen Denkungsweise nicht mehr gemäfs, es ist veraltet und überhaupt mit unseren religiösen Vorstellungen in Widerspruch. Verarbeitet ein moderner Poet solche frühere Ideen zu einem Theaterstück, so sieht es immer aus wie eine Art von Affektation. Es ist ein Anzug, der längst aus der Mode gekommen ist und der uns, gleich der römischen Toga, nicht mehr zu Gesicht steht".[2]) Das ist eines der allerletzten Urteile Goethe's über die dramatische Poesie. Doch auch in den Äufserungen des jungen Goethe tritt uns bereits diese Meinung entgegen. Im Jahre 1771 erkennt er als das eigentliche Thema aller Shakespeare'schen Dramen „den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unseres Ichs, die prätendierte Freiheit unseres Wollens mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstöfst".[3]) Kürzer und dabei präziser hat wohl noch niemand den grofsen Inhalt der Shakespeare'schen Kunst bezeichnet. „Das Eigentümliche unseres Ichs" ist im Drama der Charakter der dramatischen Person, der sich in freien Handlungen äufsert; wie aber und in welchem Sinne diese Freiheit in Kollision „mit dem notwendigen Gang des Ganzen" d. i. dem Schicksal, das wuchtig und majestätisch durch Shakespeare's Tragödien

---

[1]) ib., 2. Stück. — Die Ausführungen Lenz' über Shakespeare berühren unsere Frage nicht, sondern halten sich lediglich auf dramaturgischem Gebiete. (J. M. Reinhold Lenz): Anmerkungen übers Theater nebst angehängten übersetzten Stück Shakespeare's, Leipzig 1774, p. 4 ss. — Flüchtige Aufsätze von Lenz, hrsg. von Kayser, Zürich 1776, p. 86 ss. — Ebenso wenig wird unser Gegenstand erwähnt bei Gerstenberg: Vermischte Schriften, Bd. 3, Altona 1816, p. 251 ss.

[2]) Gespräch mit Eckermann (Anfang März 1832): „Einige Tage später".

[3]) Zum Schäkspearstag.

schreitet, zu einer blofs „prätendierten“ Freiheit wird: das klarzulegen, wird sich unten, bei Betrachtung des „Macbeth“, als Grundthema dieser Arbeit erweisen.

Auch in seiner Vergleichung Shakespeare's „mit den Alten und Neuesten“ kommt Goethe auf diesen Punkt zurück: Im antiken Drama herrscht „Notwendigkeit“, „Sollen“, im modernen „Freiheit“, „Wollen“. Alle dramatischen Motive ergeben sich „aus den, einem jeden inwohnenden Mifsverhältnissen zwischen Sollen und Wollen, sodann aber zwischen Sollen und Vollbringen, Wollen und Vollbringen“, und in geeigneter Relation geben sie jeweils komische oder tragische Momente. „Vorherrschend in den alten Dichtungen ist das Unverhältnis zwischen Sollen und Vollbringen, in den neueren zwischen Wollen und Vollbringen“. So kommt Goethe zu dem schönen Bilde, in dem er die dramatische Dichtung mit dem Kartenspiel vergleicht. „Die Form des Spiels, verbunden mit dem Zufall, vertritt hier die Stelle des Sollens, gerade wie es die Alten unter der Form des Schicksals kannten; das Wollen, verbunden mit der Fähigkeit des Spielers, wirkt ihm entgegen“. Im Bilde bleibend, bezeichnet dann Goethe das Whistspiel als antik, das L'hombrespiel als modern: „Hier sind meinem Wollen und Wagen gar viele Türen gelassen“, aber dort beschränkt die Form des Spiels „den Zufall, ja, das Wollen selbst“.

Die Gröfse Shakespeare's erkennt Goethe nun darin, dafs er „das Alte und Neue auf eine überschwengliche Weise verbindet. Wollen und Sollen suchen sich durchaus in seinen Stücken in's Gleichgewicht zu setzen; beide bekämpfen sich mit Gewalt, doch immer so, dafs das Wollen im Nachteile bleibt“.

Diese Äufserung Goethe's könnte zu falschen Vorstellungen Anlafs geben, ob sie gleich das Richtige trifft. Aber man bedenke: es liegt in jenen Worten, „dafs das Wollen im Nachteile bleibt“ durchaus nicht, dafs das Wollen, die Freiheit der dramatischen Personen, aufgehoben wäre. Gegen eine solche Auffassung verwahrt sich Goethe selbst. Die oben erwähnten Worte des alten Goethe stehen ihrem Sinne nach bereits hier: „Eine Notwendigkeit, die mehr oder weniger oder völlig alle Freiheit ausschliefst, verträgt sich nicht mehr mit unseren

Gesinnungen; diesen hat jedoch Shakespeare auf seinem Wege sich genähert, denn indem er das Notwendige sittlich macht, so verknüpft er die alte und neue Welt zu unserem freudigen Erstaunen". Das ist es. Hier liegt der Schwerpunkt: Shakespeare macht das Notwendige sittlich. Doch damit ist nicht gesagt, dafs er nun andererseits das Unsittliche unmöglich mache. Im Gegenteil! Die Dramen Shakespeare's sind voller Schuld und Frevel und es gibt bei ihm keine übersinnliche, direkt und unmittelbar eingreifende Gewalt, die die Verbrecher in ihren Freveleien hinderte oder aufhielte. Der Schurke lebt sich aus wie der Gute. Aber jede Schuld trägt bei Shakespeare ihre Strafe in sich und die Sonne einer moralischen Weltordnung bricht auch durch die schwersten und dunkelsten Wolken immer wieder siegreich durch, wenn sie gleich oft auf eine trübe Wahlstatt scheint. Shakespeare ist nicht der Verkünder eines Gesetzes der ausgleichenden Gerechtigkeit. Das Schicksal wirkt zwar bei ihm immer im Sinne der Wiederherstellung einer moralischen Weltordnung, doch fordert es auf diesem seinem Wege zahlreiche und schmerzliche Opfer. Shakespeare macht das Notwendige sittlich, heifst: es manifestiert sich in seinen Dramen die überlegene Gewalt einer immanenten moralischen Weltordnung, der alle untertan sind, gegen die niemand ungestraft frevelt. Gibt es auch nur ein Shakespeare'sches Drama, das den Triumph des Bösen darstellte?

Was Goethe als das Notwendige bezeichnet, bezeichnen wir als das Schicksal. Aber ist das Schicksal wirklich sittlich, d. h. offenbart sich in der Tat bei Shakespeare eine immanente sittliche Kraft? Wie ist solche Behauptung aufrecht zu erhalten angesichts der zahlreichen Personen — und dieses sind gerade die besten — die in Shakespeare's Dramen unschuldig leiden oder deren Leid zu ihrer Schuld in schreiendem Mifsverhältnis steht? Man bedenke: die Schuld kann aus der Welt nicht entfernt werden zufolge der egoistischen Natur des Menschen. Schuld aber setzt Unschuldige voraus, an denen die Schuld begangen wird. Da, wie gesagt, Shakespeare keine in die Handlungen seiner Personen hindernd eingreifende Gewalt kennt, so erklärt sich aus der frei sich betätigenden bösen Natur seiner Schurken und Verbrecher das viele unver-

diente Leid, das wir in seinen Dramen finden. Wir sehen bei Shakespeare, wie das Schicksal „schuldige und unschuldige, von einander unabhängige Taten in eine unglückliche Verknüpfung bringt“, wodurch es „im höchsten Sinne tragisch“ wird.[1] „Denn das ist die Eigenschaft der Greueltat, daſs sie auch Böses über den Unschuldigen, wie der guten Handlung, daſs sie viele Vorteile auch über den Unverdienten ausbreitet, ohne daſs der Urheber von beiden oft weder bestraft noch belohnt wird“.[2] Daher werden Shakespeare's Dramen zu einem so furchtbar-ernsten Weltbilde, indem das Schicksal scheinbar blind dahinbraust über Gerechte und Ungerechte. Nicht indem das Schicksal noch in der Zukunft liegende Verbrechen verhindert, sondern indem es bereits begangene rächt, offenbart sich jene ihm immanente Kraft, die die gestörte moralische Weltordnung wiederherstellt. Es kann also das Schicksal bei Shakespeare bezeichnet werden als eine überindividuelle geistige Macht, die uns die Versöhnung im Lichte einer weltgesetzlichen Teleologie erscheinen läſst.

Da wir die Schicksalsidee bei Shakespeare am „Macbeth“ nachzuweisen gedenken, so ist hier Stellung zu einer Äuſserung Goethe's zu nehmen, die sich auf unsere Tragödie bezieht. Goethe findet bei Shakespeare folgende dramatisch-technische Maxime wiederholt befolgt: Zu einem inneren Konflikt „kommt ein äuſserer hinzu, und der erhitzt sich öfters dadurch, daſs ein unzulängliches Wollen durch Veranlassung zum unerläſslichen Sollen erhöht wird“. Dabei exemplifiziert Goethe auf Hamlet, Macbeth, Brutus und „im Coriolan läſst sich das Ähnliche finden“.[3] Bezüglich Hamlet's mag diese Bemerkung zutreffen, wenigstens cum grano salis verstanden, sofern man nämlich das vom Geiste des Vaters Hamlet auferlegte Rachegebot für den Sohn als ein starres sittliches Gebot ansieht, dem er, eben als Sohn, sich nicht entziehen kann. Man müſste aber, um diese Goethe'sche Ansicht zu stützen, den Beweis erbringen, daſs Hamlet selbst die Erfüllung der Kindespflicht gegenüber dem Vater als das Höchste anerkennt, wozu er

---

[1]) Wilhelm Meisters Lehrjahre, Teil II, Buch 5, Kap. 7.
[2]) ib. Teil I, Buch 4, Kap. 15.
[3]) Shakespeare verglichen mit den Alten und Neuesten.

sich überhaupt verpflichtet fühlen könnte, dafs er in der Kindespflicht gleichsam die Pflicht sähe. Ob sich der Nachweis mit seinen eigenen Worten führen läfst, mag dahingestellt bleiben.

Goethe meint dann weiter: „wie Hamlet durch den Geist, so kommt Macbeth durch Hexen, Hekate und die Überhexe, sein Weib, Brutus durch die Freunde in eine Klemme, der sie nicht gewachsen sind". Hiermit trifft Goethe ganz offenbar den wahren Sachverhalt nicht. Brutus schliefst sich der republikanischen Verschwörung an, weil er selbst Republikaner ist, und vollends Macbeth wird nicht zum Mörder, weil die Hexen in ihm den Ehrgeiz entfachen, sondern, wie sich unten des nähern zeigen wird, in Realisierung eines schon lange vor der Hexenbegegnung gehegten Wunsches.[1]) —

Schiller würdigt die dramatischen Verhältnisse im „Macbeth" in ihrer vollen Bedeutung. Bezüglich seines „Wallenstein" schreibt er einmal an Goethe: „Das eigentliche Schicksal tut noch zu wenig und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück. Mich tröstet hier aber einigermafsen das Beispiel des Macbeth, wo das Schicksal ebenfalls weit weniger Schuld hat als der Mensch, dafs er zu Grunde geht".[2]) Das wird unsere Untersuchung bestätigen, denn der Eindruck der persönlichen Freiheit überwiegt durchaus, so entsetzlich der Weg Macbeth's auch ist.

Was wir oben als der tragischen Kunst Shakespeare's eigentümlich bezeichnet haben, nämlich der teleologische Grundgedanke, ist nach Schiller das Höchste, was ein Drama zum Ausdruck bringen kann. Doch ist nach ihm solcher Eindruck nur möglich, wenn die „Unzufriedenheit mit dem Schicksal hinwegfällt"[3]) und gerade das ist im „Macbeth", eben infolge des durchgängigen Eindruckes des sich völlig selbst bestimmenden Helden, im höchsten Mafse der Fall.

---

[1]) Die Benennung der Lady als einer „Überhexe" ist bereits wiederholt in der Shakespeare-Literatur abgelehnt, was auch unsere Darlegungen über ihre Stellung zu Macbeth als berechtigt erweisen werden. — Dieselbe Bezeichnung findet sich bei Georg Brandes: William Shakespeare, p. 593 und The Garrick Shakespeare, Vol. XII., The life and work of William Shakespeare, London 1905, p. 237.

[2]) Brief vom 28. November 1796.

[3]) Über die tragische Kunst.

Was A. W. v. Schlegel über unser Thema äufsert, bezieht sich mehr auf die Willensfreiheit als auf das Schicksal. Dabei schätzt er jedoch die Stellung der Hexen und die der Lady gegenüber Macbeth unrichtig ein. Nach ihm sind die Hexen „unedle und gemeine Werkzeuge der Hölle".[1] „Sie werden von unsichtbaren Geistern regieret, sonst würde die Bewirkung so grofser und entsetzlicher Begebenheiten über ihre Sphäre sein" (III. 155). Die Annahme von „unsichtbaren Geistern", die den Hexen übergeordnet wären, entbehrt natürlich jeder Grundlage, aber es liegt in jenen Worten schon ausgesprochen, dafs Schlegel die Verbrechen im Drama nicht als Macbeth's eigene Tat angesehen wissen will, sondern dafs er meint, Macbeth sei von einer dunklen bösen Gewalt zum Morde getrieben.

Überhaupt läfst Schlegel's Auffassung von Macbeth's Schicksal deutlich ein vermeintlich antikes Moment erkennen, was in unserer Tragödie jedoch als durchaus unbegründet abzuweisen ist. Er spricht es auch geradezu aus: „Man könnte glauben, in diesem Trauerspiele herrsche das Verhängnis ganz nach den Begriffen der Alten: alles hebt mit einem übernatürlichen Einflusse an, woran die folgenden Begebenheiten wie durch eine unvermeidliche Verkettung geknüpft sind" (III. 158).[2]

---

[1]) Aug. Wilh. v. Schlegel: Über dramatische Kunst und Literatur. Vorlesungen. 2. Ausg., Heidelberg 1817. Bd. III, p. 153.

[2]) Wenn wir hier, wie auch sonst noch im weiteren Verlaufe dieser Arbeit, von einem antiken Moment in der Auslegung des Shakespeare'schen Schicksalsbegriffes reden, so geschieht das lediglich der Kürze wegen und es entgeht uns nicht, dafs die antiken Tragiker von einem Schicksal in dem Sinne einer konkreten neidischen, tückischen, rächenden Gewalt, als welche es bislang ausgegeben ist, gar nichts gewufst haben. Der Schicksalsbegriff der Antike, aufgezeigt an Sophokles' Oedipus, ist präzisiert worden von U. von Wilamowitz-Moellendorff: Griechische Tragödien, übersetzt. I. Sophokles, Oedipus, 4. Aufl. Berlin 1904. Der Verfasser weist zunächst auf die völlige Schuldlosigkeit des Oedipus hin und sagt sodann: „Von einem Schicksal als einer Ursache, einer wirkenden Kraft, ist bei Sophokles nirgend die Rede und konnte keine Rede sein" (p. 9 s.). Dafs die Willensfreiheit der Menschen auch im antiken Drama aufser Frage steht, hebt der Verfasser besonders hervor: „Es tut der menschlichen Willensfreiheit und Verantwortung keinen Abbruch, dafs ein Gott weifs, was sie (die Menschen) wollen und tun würden" (p. 10 s). Die Auffassung

Schlegel, in Verkennung von Shakespeare's naivem Verhältnis zu seinen Quellen, weifs auch den Grund der Einführung der Hexen nicht richtig zu würdigen. „Blofs natürliche Antriebe scheinen zu schwach, oder wenigstens müfste der Täter als der verhärtetste Bösewicht geschildert werden.“ Im Gegenteil, Shakespeare hätte die Anregungen, die jetzt von den Hexen ausgehen, sehr wohl von einer anderen, natürlichen Seite ausgehen lassen können; der Grund jedoch, weshalb der Dichter jene Rolle den Hexen zuweist, ist kein anderer, als dafs er sie in der Fabel des Stückes vorfand. Hätte Schlegel den Wortlaut genau geprüft, so hätte er nicht zu Urteilen gelangen können wie: Shakespeare hat „die Schuld dieser Untat dreifach geteilt“ (III. 156), während sie ungeteilt auf Macbeth's Seite liegt. „Der erste Gedanke kommt von jenen Wesen, deren ganze Tätigkeit durch die Lust am Bösen gelenkt wird“, während der Schlufs der dritten Szene, die ganze fünfte und auch die siebente Szene völlig klar erkennen lassen, dafs der Ursprung jener Gedanken, die ihn hernach zum Morde führen, in ihm selbst und der Lady ihren Ursprung haben und bereits vor der Hexenbegegnung in ihnen lebendig gewesen sind. Neben den Hexen sieht Schlegel in der Lady „die schuldigste Teilhaberin an dem Königsmorde“ (III. 158). So bringen die verfehlten Prämissen Schlegel zu dem verfehlten Schlufs: „Auf Macbeth's Anteil fällt beinahe nur die Ausführung, er

---

des antiken Schicksals als einer die menschliche Freiheit aufhebenden Gewalt wird also für die Tragödie nicht mehr aufrecht erhalten. Jene nunmehr veraltete Anschauung macht sich in der älteren Shakespeare-Ästhethik überall geltend, wo der Shakespeare'sche Schicksalsbegriff mit dem antiken in Parallele gestellt wird. Ausdrücke wie „antikes Moment“, „Schicksalsbegriff im antiken Sinne“ sollen also die Auffassung kennzeichnen, wie man sie irrtümlich bislang gehabt hat. — Man sehe auch Wilamowitz-Moellendorf in: Die Kultur der Gegenwart, Teil I, Abteilung VIII (Die griechische und lateinische Literatur und Sprache), Berlin und Leipzig 1905, p. 48. — Vgl. noch Heinrich Blümner: Über die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aischylos, Leipzig 1814, sowie die „fürtreffliche“ Rezension, wie sie Goethe nennt, in den Ergänzungsblättern zur Jenaischen Allg. Litt.-Zeitung 1815, Nr. 12—13, Spalte 89—104. — Georg Günther: Grundzüge der tragischen Kunst. Aus dem Drama der Griechen entwickelt, Leipzig 1885. — H. v. Friesen: Shakspere-Studien, Bd. I. Wien 1874, p. 364 ss.

wird dazu wie im Taumel der Verblendung hingestofsen" (III. 157).[1]) Wo bleibt da nur die Tragik!

Schlegel gibt ein treffendes Beispiel dafür, wohin man bei der Erklärung eines Dramas gelangen kann, wenn man lediglich auf Grund allgemeiner ästhetischer Eindrücke urteilt. Man lese folgende rhetorische, unrichtige und nichtssagende Phrase: „Wir sehen gleichsam die Schicksalsgöttinnen am sausenden Webstuhle der Zeit ihr düsteres Gewebe fortwirken, und der Sturm und Wirbelwind der Ereignisse, welcher den Helden von der Versuchung zur Freveltat, von dieser zu tausendfältigen Verbrechen, um ihren Erfolg zu behaupten, und so unter wechselnder Gefahr zu seinem Untergange im heldenmütigen Kampfe treibt, reifst auch unsere Teilnahme unwiderstehlich mit sich fort" (II. 119).

Es ist auffällig, dafs die Hexen wiederholt Shakespeare-Ästhetiker dazu veranlafst haben, den dramatischen Bau des „Macbeth" mit dem antiker Dramen zu identifizieren oder wenigstens in Parallele zu stellen. Wir haben diesen Irrtum soeben bei Schlegel gefunden und werden ihm unten bei Vischer begegnen. Horn bezeichnet nun gar „Macbeth" schlechthin als „eine reine, einfache Schicksalstragödie", was sich allerdings nur auf Macbeth selbst beziehen soll.[2]) Freilich, was Horn sich unter einer Schicksalstragödie vorstellt, ist aus seiner Definition nicht zu entnehmen, denn wer kann sich — das soll der Inhalt unserer Tragödie sein — unter der „Darstellung eines Kampfes" etwas denken, „in welchem die Freiheit, welche sich noch nicht in sich selbst vollendet hat, untergeht und eine Beute der Notwendigkeit wird" (I. 49)! Und was ist „von einer zur schönen Notwendigkeit gewordenen Freiheit, oder von einer zur Freiheit geadelten Notwendigkeit" zu

---

[1]) Ähnlich urteilt Ludwig Tieck: Kritische Schriften, Leipzig 1848, I. 70, indem er sagt, im „Macbeth" werde „ein Feldherr von höllischen Unholden zum Morde seines Königs und seiner Freunde" aufgefordert, er werde zu dieser Tat „verleitet". — Für Rümelin ist Macbeth nun gar „ein von allen höllischen Dämonen Besessener, der gleich einem Wahnsinnigen von einer Untat zur anderen schreitet". Gustav Rümelin: Shakespearestudien, Stuttgart 1866, p. 73.

[2]) Franz Horn: Shakespeare's Schauspiele erläutert, 4 Bde. Leipzig 1823—1827, I. 49.

halten (I. 50)?[1]) Doch seine übrigen Ausführungen lassen seinen Standpunkt erkennen. Darnach faſst Horn die Sachlage so, als ob ein dunkles, neidisches Schicksal es darauf angelegt habe, Macbeth zu Fall zu bringen. Demgemäſs sind ihm die Hexen „die Repräsentantinnen der höllischen Macht", geradezu „der Hebel des Dramas" (I. 51) und Macbeth ist der „zu Besiegende": die „Hölle" hat also nicht eher Ruhe, als bis ihr dieser Sieg gelungen ist. Macbeth ist einer, „dessen Schwäche die dunklen Mächte benutzen, um ihm den Sturz zu bereiten". (I. 50). — Was wäre Shakespeare's unwürdiger als die Darstellung eines solchen Menschenschicksals! Es kann im „Macbeth" nicht im entferntesten davon die Rede sein, daſs der Held ohnmächtig und willenlos, „von Furien gepeitscht" (I. 72), dem Verderben in die Arme getrieben wird; vielmehr wird sich unten zeigen, daſs er keinen Augenblick auf seinem Schreckenswege sich der Selbstbestimmung begibt. Daſs die Lady ihrem Gatten nicht ein „übermäſsiger böser Engel" (I. 55.) ist, erhellt bereits aus dem gegen Schlegel's irrtümliche Ansicht Gesagten. Es wird unten ausführlicher gezeigt werden, daſs Macbeth so wenig das Werkzeug der Lady wie das der Hexen ist.[2])

Gelegentlich seiner Abhandlung über „Romeo und Julia" kommt Rötscher auf unsere Frage zu sprechen, freilich in einer Weise, der wir nicht beipflichten können. Niemand wird leugnen, daſs die Tücke des Zufalls in keinem anderen Drama

---

[1]) Ebenso unverständlich ist es, wenn Horn äuſsert, „daſs jeder sittliche Charakter in dem Verein göttlich menschlischer Freiheit und Notwendigkeit ruht" und daſs wir „bei allem, was unsittlich ist, ein Miſsverhältnis und Miſsverständnis beider Sphären finden, wodurch sie eben jenes Göttliche einbüſsen, das nur in der Eintracht (Verschmelzung oder Steigerung menschlicher Freiheit zu göttlicher Notwendigkeit) gewonnen werden kann". (III. 125).

[2]) In den „Wiener Jahrbüchern für Literatur" Bd. 43 (1828), ist der Versuch gemacht, nicht nur „Macbeth", sondern auch „Hamlet" und „Lear" als Schicksalstragödien hinzustellen; jedoch entbehren jene Ausführungen so sehr des sicheren Untergrundes, daſs wir ohne Bedenken jenen Aufsatz ignorieren können. — Wie A. Jung's inhaltsleerer Aufsatz in Herrig's Archiv XV. Jahrgang, 27. Band, pp. 269—294 (Braunschweig 1860) zu dem Titel: Hamlet, eine Schicksalstragödie hat kommen können, haben wir nicht erfaſst. — Der antiken Auffassung nähert sich gleichfalls K. L. Pörschke: Über Shakespeare's Macbeth, Königsberg 1801.

so sehr waltet wie in Shakespeare's „Romeo und Julia", und doch wird niemand sich vermessen, dem Dichter wegen des ausgiebigen Gebrauches dieses dramatisch-technischen Hilfsmittels einen Vorwurf zu machen. Der Zufall gefährdet das Zustandekommen des tragischen Eindruckes. Wenn aber trotzdem die zahlreichen Zufälle in „Romeo und Julia" — dasselbe gilt übrigens von der „Hamlet"-Tragödie — nicht störend wirken, so liegt das daran, dafs es Shakespeare verstanden hat, sie in die bedeutsame Sphäre schicksalsmäfsigen Geschehens zu erheben, sie uns in schicksalsmäfsiger Beleuchtung erscheinen zu lassen. Rötscher geht nun aber so weit, zu behaupten, dafs in jenen Zufällen ein „innerlich Notwendiges" zutage trete.[1]) Er spricht es sogar in aller Allgemeinheit aus: „Der Zufall kann ..... im Drama ..... nur die Bedeutung haben, das durch die Idee der Handlung und des Pathos innerlich Notwendige zur Existenz zu bringen" (p. 41). Nach Rötscher trägt der Zufall dazu bei, „das Unabwendbare zu offenbaren, indem er nur einer der mannigfaltigen Formen ist, durch welche das an und für sich Notwendige, mit dem unsere ganze Seele erfüllt ist, zur Existenz kommt" (p. 42).

Das ist nicht Shakespeare'sche Kunst! Der Dichter sollte sich das menschliche Leben gedacht haben als immerfort gefährdet durch ein düsteres Verhängnis, das, tückisch und neidisch, einen Angriffspunkt zu erspähen trachtet, an dem es — um bei „Romeo und Julia" zu bleiben — die seligen Wonnen jener Liebenden zum todbringenden Verderben verkehren könne? Nein, vielmehr ist die Meinung des Dichters die, dafs alles Grofse, Überragende, die nüchternen Grenzen der gemeinen Wirklichkeit kühn Überfliegende, wie auch jene bedingungslose Liebe, eben durch die Gröfse und Bedingungslosigkeit, die Gefahr involviere, zu Fall zu kommen. So ruht das Schicksal Romeo's und Juliens in ihrer Brust und ist begründet in dem Ungestüm ihrer Liebe, ohne dafs wir deswegen die hohe Bedeutung des Motivs der Feindschaft der beiden Häuser verkennen. Im „Coriolan" ruht das Schicksal in dem hochstrebenden stolzen Sinn dieses edlen Römers, der, eben zufolge dieser überragenden Gröfse, an der dumpfen und stumpfen

[1]) H. Th. Rötscher: Abhandlungen zur Philosophie der Kunst, IV. Abteilung, Berlin 1842, p. 40.

Menge zugrunde geht. Und was ist es anderes als die auf Verdienst gegründete Freude am Ruhm, was Macbeth auf die Bahn des Verbrechens treibt! So bauen und vollenden alle Menschen Shakespeare's ihr Schicksal selbst und die Zufälle im Leben des Dramas — wie in dem der Wirklichkeit — sind nicht Boten aus übersinnlichen Regionen, wo der Lebensgang jedes Menschen in's Buch des Schicksals eingezeichnet wäre.

Auf diese Immanenz des Schicksals weist, gegenüber Rötscher, auch Fortlage hin, wenn er sagt: es findet sich „im ganzen Shakespeare gar keine Spur davon, dafs er zur Annahme eines solchen dem antiken Fatum ähnlichen Schicksals in den Weltbegebenheiten sich irgend hingeneigt habe“.[1]) Auch Fortlage hebt hervor, dafs in Shakespeare's Dramen die Katastrophe nicht als Äufserung einer geheimnisvollen Notwendigkeit aufzufassen sei, sondern dafs das Schiksal seiner Personen durch die vom Dichter angenommene Komplikation der Lebensumstände im Verein mit dem frei wirkenden Charakter als „überaus leicht möglich“, begründet ist. „Dies ist der grofse Unterschied zwischen dem Schicksal der Shakespeare'schen und dem der antiken Tragödie, dafs das letztere einen Gang der Begebenheiten fingiert, welcher schlechthin notwendig und unausweichlich sei, dafs erstere hingegen immer nur ganz naturgemäfs durch Hinzutreten zufälliger Umstände sich ereignen läfst, was überaus leicht möglich, ja was durch die Schuld der Individuen bis auf's Äufserste vorbereitet war“ (Sp. 85 s.).[2])

Bereits ein Jahr vor Fortlage hatte Fr. Th. Vischer mit aller Deutlichkeit das Wesen des Schicksals bei Shakespeare charakterisiert: „Shakespeare ist der erste dramatische Dichter, bei welchem das Schicksal als rein immanentes Weltgesetz waltet und der Gegensatz gegen die antike Weltanschauung, wo das Schicksal vor und hinter dem menschlichen Willen feststeht und so, indem es von aufsen hereinwirkt, die Schuld in einem zweideutigen Licht erscheinen läfst, zu

[1]) Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik, hrsg. von der Sozietät für wissenschaftliche Kritik zu Berlin, Januar 1845, Berlin 1845, Spalte 84.

[2]) Die gleiche seltsame Behauptung wie Rötscher, freilich auch ohne jeden Versuch einer Begründung, stellt bezüglich „Romeo und Julia“ Tieck auf: „Er (Romeo) mufs, Julia mufs untergehen; diese Notwendigkeit liegt in ihnen selbst“. — Ludwig Tieck: Dramaturgische Blätter, Breslau 1826, I. 260.

vollkommener Bestimmtheit durchgebildet ist. Hier ist jeder selbst der Schmied seines Geschickes, hier ist das Schicksal reines Resultat der eignen inneren Dialektik der Handlung; Shakespeare ist darin so ganz fest, er weifs so gar nichts von einer Transzendenz, dafs er sich an die Spitze der wahren modernen Weltansicht stellt".[1]) Haben unsere Klassiker die Immanenz des Schicksals als ein modernes dramatisches Postulat ausgegeben, so ist, soweit wir es zu überblicken vermögen, Vischer der Erste, der mit solchem Mafsstab an Shakespeare herangetreten ist und jenes Postulat als von Shakespeare sanktioniert hingestellt hat. Es ist auf das tiefste zu beklagen, dafs ein Kenner des Dramas wie Vischer sich nicht im Zusammenhange über das Schicksal bei Shakespeare geäufsert hat; dafs er hierüber seine eigenen Gedanken hatte, geht aus der, bei Gelegenheit „Richard III." gemachten Bemerkung hervor, die den soeben zitierten Worten vorangeht: „Wenn es der Raum erlaubte, würde ich gern an diese furchtbare Erscheinung der tragischen Gerechtigkeit eine Untersuchung über das Schicksal anknüpfen, wie es bei Shakespeare auftritt". Leider kann das, was Vischer in den „Schlufsbetrachtungen" seiner „Shakespeare-Vorträge" über diesen Gegenstand sagt, nicht entfernt als Ersatz angesehen werden, denn wie alle uns bekannten Äufserungen über das Schicksal bei Shakespeare, so erheben sich auch Vischer's Ausführungen nicht über das Niveau allgemeiner ästhetischer Bemerkungen oder erschöpfen sich gar in einer gedrängten wiederholenden Zeichnung der Charaktere der dramatischen Personen. Wo, an welchen Stellen das Schicksal in den dramatischen Verlauf eingreift, in welcher Weise es wirkt, was als Konsequenz des Eingreifens des Schicksals und was als Konsequenz einer Handlung der frei sich bestimmenden Menschen Shakespeare's anzusehen ist: das hat Vischer so wenig aufgezeigt, wie andere Shakespeare-Forscher vor und nach ihm.[2])

[1]) Fr. Th. Vischer: Shakespeare in seinem Verhältnis zur deutschen Poesie, insbesondere zur politischen, in R. E. Prutz' literar-historischem Taschenbuch, 2. Jahrgg. 1844, p. 124.

[2]) Werder macht hier freilich eine Ausnahme. Er untersucht jene Fragen, jedoch weicht der in vorliegender Arbeit aufgestellte Schicksalsbegriff nicht unwesentlich von dem, der Transzendenz sich nähernden Werder's ab. — Karl Werder: Vorlesungen über Shakespeare's Hamlet, Berlin 1875, p. 222 ss.

Gehen wir jene Schlufsbetrachtungen kurz durch, so wäre im ersten Bande auf die Hervorhebung der Immanenz im „Hamlet“ aufmerksam zu machen, wobei Vischer „alle Vorsehung“ im Sinne einer „menschenähnlichen Leitung von aufsen“ als „Unsinn“ bezeichnet (p. 473). Im zweiten Bande meint Vischer „Macbeth“ nähere sich der antiken Schicksalsidee, denn die Hexen wissen Macbeth's Schicksal vorher, also sei es auch vorher bestimmt (p. 140). Dem ist entgegenzuhalten, dafs, da alles Geschehen sich am Faden des Gesetzes der Kausalität abwickelt, das Schicksal aller Menschen bis zu den geringfügigsten Kleinigkeiten hinab streng nezessitiert, also auch vorherbestimmt ist. Der Umstand, dafs wir unser Schicksal nicht im voraus kennen, ändert an jener Wahrheit gar nichts. Die Hexen wissen das Schicksal Macbeth's zwar im voraus, aber sie machen es nicht, sie greifen nie selbstwirkend darin ein und das ist das Wesentliche. Die im „Macbeth“ zutage tretende Schicksalsidee hat also nicht das Geringste mit der bislang für antik gehaltenen zu tun. —

Es ist auch nicht angebracht, wenn Vischer sagt: „Was die Hexen verlockend in der Zukunft zeigen, ist ein Gut, das aber von Macbeth nur auf schlimmem Wege, nur durch Schuld zu erreichen ist“ (II. 141), denn Gedanken darüber, ob Macbeth nicht auf irgend eine friedliche Weise in den Besitz der Krone hätte gelangen können, liegen gänzlich aufserhalb des Rahmens einer ästhetischen Betrachtung des Dramas. Es werden damit also auch die folgenden Worte hinfällig: „Hier waltet eine Tücke, die zum Bösen, zum Untergang durch das Böse verleitet“ (II. 141). Treffend dagegen charakterisiert Vischer die Hexen mit folgenden Worten: „Zwar nicht nach Shakespeare's Absicht und Bewufstsein, aber für uns können die Hexen doch soviel sein wie die scheinbar höchst einladenden Umstände der Situation und zweitens soviel wie der nicht behütete, heimlich schon gereifte Gedanke des Verbrechens in seiner Brust, das Böse, das nun auf den Wink der Gelegenheit hervorspringt“ (II. 145). Das Schicksal „waltet hoch über ihm und doch in ihm“ (II. 147).

Ulrici findet eine deistisch-moralische Weltanschauung in den Dramen Goethe's[1]) und weist darauf hin, dafs die den

[1]) Hermann Ulrici: Shakespeare's dramatische Kunst, 2. Aufl., Leipzig 1847, p. 822.

Dramen Shakespeare's zugrunde liegende Weltanschauung von jener Goethe'schen grundverschieden ist. Ulrici ist nun freilich geneigt, die Weltanschauung Shakespeare's als eine theistische zu charakterisieren, jedoch vermögen wir ihm in dieser Auffassung nicht zu folgen. Wir können die Berechtigung nicht anerkennen, als das Agens der Shakespeare'schen Welt, „das leitend und regierend eingreift", den „Ratschlufs Gottes" (p. 861), „die Hand Gottes" (p. 862) in dem konkreten theistischen Sinne des Christentums zu bezeichnen. Wir finden in der Tat in den Dramen Shakespeare's nichts, was eine so konkrete Auffassung dessen, was man als das Schicksal bezeichnet, nahelegte. Was wir als das Schicksal bei Shakespeare erkennen, ist das Sichmanifestieren einer grofsen heiligen Ordnung, in der alles Geschehen sich auf natürliche Weise nach Mafsgabe eines teleologischen Weltgesetzes als sittliche Notwendigkeit, unbeschadet der menschlichen Freiheit, vollendet, und zwar gibt sich bei Shakespeare das In-die-Erscheinung-treten dieses teleologischen Weltgesetzes — um Ulrici's Worte zu gebrauchen — als eine „reelle objektive Macht" zu fühlen. Wir stimmen also im Prinzip qualitativ mit Ulrici in der Auffassung vom Wesen des Schicksals bei Shakespeare überein, nur dafs wir Bedenken tragen, unsere Auffassung in eine, in konkret-theistischer Weise fixierte Terminologie einzukleiden, selbst auf die Gefahr hin, dem Vorwurf der Wortfechterei zu verfallen. Dafs wir mehr dazu neigen, Shakespeare als Deisten denn als Theisten zu bezeichnen, wollen wir dabei nicht verhehlen, doch bekennen wir, dafs wir diese Ansicht nicht wissenschaftlich zu rechtfertigen vermögen. Das liegt aber daran, dafs ein solcher Beweis auf Grund lediglich dramatischer Produktionen eines Dichters mit zwingender Strenge gar nicht zu führen ist, aus dem einfachen Grunde, weil dramatische Werke für einen Dichter nicht der Ort sind, transzendente Fragen zu diskutieren. Jene Ansicht Ulrici's bezüglich der den Dramen Goethe's zu Grunde liegenden Weltanschauung läfst sich auch nicht aus den Dramen allein rechtfertigen, sondern in erster Linie aus unserer nahen Bekanntschaft mit Goethe dem Menschen und erst auf Grund dieser Bekanntschaft ist jenes Urteil auch über den Dramatiker Goethe zulässig. Da uns nun aber jene genaue Bekannt-

schaft mit dem Menschen Shakespeare mangelt, so bleibt uns nichts Anderes übrig, als uns in dem in Frage stehenden Punkte der genauen Aufklärung zu begeben und uns an der Erkenntnis einer seine Tragödien bewegenden immanenten sittlichen Ordnung teleologischen Charakters genügen zu lassen.

Wenn wir sagen, dafs sich das Schicksal bei Shakespeare als eine reelle objektive Macht zu fühlen gibt, so liegt darin bezüglich des Dichters die Konstatierung der höchsten Staffel dramatischer Kunst; nicht aber soll darin liegen, dafs sich nun jedem ohne weiteres das Walten des Schicksals in einer Shakespeare'schen Tragödie aufdränge; vielmehr, dafs das Schicksal bei Shakespeare ehern und majestätisch durch die von ihm erschaffene Welt schreite, ist nur für denjenigen keine Phrase, der selbst Augen hat zu sehen.

Neigen Schlegel, Tieck, Horn und gelegentlich auch Vischer dazu, das Schicksal bei Shakespeare in antikem Sinne auszulegen, eine Ansicht, die auch Heine, in besonderer Beziehung auf „Macbeth", ausdrücklich ablehnt,[1]) so verfällt Flathe in das andere Extrem, indem er alles Geschehen von der unmittelbaren Wirkung der göttlichen Gnade abhängig machen will.[2]) Im Grunde unterscheidet sich eine solche Ansicht nicht sehr von der antiken Auffassung, nur dafs das Moment des Tückischen, Neidischen wegfällt. Angesichts der Hoheit der Shakespeare'schen Kunst darf aber wohl mit Bestimmtheit ausgesprochen werden, dafs Shakespeare nicht, wie es Flathe zu glauben scheint, seine Dramen zwecks Anpreisung christlicher Ansichten komponiert hat. „Er bringt Erwähnungen des Christentums überall an, wo nur die Verhältnisse darnach angetan sind", meint Flathe (I. 60); dafs aber aus solchen Erwähnungen noch kein Schlufs auf den Grundgedanken und den Grundzweck der Shakespeare'schen Kunst zulässig ist, das kommt dem Verfasser nicht in den Sinn. Flathe ist einer derjenigen Shakespeare-Ästhetiker, gegen die mit Nachdruck auf das Wort Schopenhauer's zu verweisen ist, dem die Kunst etwas zu Hohes und Heiliges war, als dafs er sie als

---

[1]) H. Heine: Shakespeare's Mädchen und Frauen, (1838) ed. Bölsche II, 142.

[2]) J. L. F. Flathe: Shakespeare in seiner Wirklichkeit, besonders I. 59. 98. 167. 191, II. 155. 156.

passenden Ort betrachtet hätte, „moralische Gemeinplätze zu illustrieren“. Er sagt: Es ist „ein so unwürdiges, wie albernes Unternehmen, wenn man, wie heutzutage öfter versucht worden, eine Dichtung Shakespeare's, oder Goethe's, zurückführen will auf eine abstrakte Wahrheit, deren Mitteilung ihr Zweck gewesen wäre“.[1]) So wenig Shakespeare in seinen Königsdramen Historie dramatisiert, so wenig dramatisiert er in seinen Tragödien einen religiösen oder moralischen Begriff, und wie dort die historische Treue, so ist ihm hier die moralische Tendenz fremd, und künstlerische Intention ist alles.

Was zunächst die Frage betrifft, ob es einem Dramatiker anstehe, den Gedanken der göttlichen Gnade als das Grundelement seiner ganzen dramatischen Kunst zur Anschauung zu bringen, so verweisen wir auf das oben pp. 17—18 zitierte Wort Lessing's, dem wir in allem beipflichten.

Daſs neben der Annahme der Wirksamkeit göttlicher Gnade keine menschliche Freiheit, im wahren Sinne des Wortes, mehr bestehen kann, bedarf keiner weiteren Darlegung. Wenn aber Flathe trotzdem die Menschen bei Shakespeare, mit Einschlieſsung auch Macbeth's (II. 81, 154 s.), als willensfrei bezeichnet, so können nur sophistische Gewaltsamkeiten zu solcher Inkonsequenz führen. Wie ist es z. B. mit der Annahme einer durchgängigen Wirksamkeit der Gnade zu vereinbaren, daſs Macbeth von Verbrechen zu Verbrechen schreitet? Die Ausrede, daſs auf ihm, wie etwa auch auf Richard III., dem König Claudius, Jago usw. die Gnade nicht ruhe, nötigt zu der nicht zu beantwortenden Frage: weshalb denn nicht? Das ist doch eine auf höchst schwachen Füſsen stehende Vertröstung Flathe's, daſs Macbeth im Jenseits die göttliche Gnade erwarte, „welche nicht will, daſs auch nur einer verloren gehe“ (II. 156). Wäre es der Gnade da nicht angemessener, wenn sie sich bereits zu Macbeth's Lebzeiten dieses von unseliger Leidenschaft Gequälten angenommen hätte? Wo steht im „Macbeth“, ja im ganzen Shakespeare, auch nur eine Silbe davon, daſs er seine Menschen auf ein besseres Jenseits vertröstet?[2]) Wo gibt der

---

[1]) Ergänzungen z. 3. Buch d. W. a. W. u. V. Kap. 34, ed. Grisebach II, 479 s.

[2]) Vgl. Karl Elze: William Shakespeare, Halle 1876, pp. 513, 515, 519. — Erich Marcks: Königin Elisabeth von England und ihre Zeit, Bielefeld und Leipzig 1897, p. 106 ss.

Text unseres Dramas Flathe die Berechtigung zu der Behauptung: „Banquo ist bereits hinüber in die Welt des Jenseits geführt worden" (II. 156)? Shakespeare steht mit ganzer Seele und mit seiner ganzen Kraft so wurzelfest auf dieser Erde, dafs wir zu der Annahme eines Nachspiels seiner Dramen im Jenseits in keiner Weise berechtigt sind![1])

Ist Flathe bemüht, das Schicksal bei Shakespeare, der so völlig modern und frei von aller mittelalterlichen Weltanschauung ist, als transzendent hinzustellen, und zwar in einer Weise, dafs es jeden künstlerischen Eindruck vernichten mufs, so erklärt dem gegenüber Freytag: „Wir erkennen auf der Bühne kein anderes Schicksal an, als ein solches, das aus dem Wesen der Helden hervorgeht".[2]) Das ist vielleicht zu allgemein gesprochen. Wohl kann ein Dramatiker das Walten eines transzendenten Schicksals im Drama so zum Ausdruck bringen, dafs wir uns die Art der Behandlung dieses Motives willig gefallen lassen, doch ist dazu erfordert, dafs „die Vorstellungen von der Gottheit nicht zu anthropromorphistisch, nicht zu unwürdig sind", dafs sich uns in dem Walten der Gottheit „eine feierliche Tiefe, ein sinnvolles Geheimnis, ein heilig Übervernünftiges zu fühlen" gebe.[3])

Davon ist in Flathe's Auffassung nichts zu spüren, und so lassen wir eher Freytag's Meinung gelten, zumal die Immanenz des Schicksals auf dem Boden moderner Weltanschauung ruht und selbst jene kunstvolle Behandlung eines transzendenten Schicksals immer noch gar zu leicht den ästhetischen Eindruck zu stören geeignet ist.

Über die Willensfreiheit Macbeth's im Hinblick auf sein Verhältnis zu den Hexen urteilt Freytag treffend, wenn er in

---

[1]) Vgl. Elze, l. c. p. 520s. — Dieselbe konkret christliche Auffassung des Schicksals bei Shakespeare hat Hiecke, der es, gegenüber dem Dämonischen in Goethe's Sinne, „im modernen, tieferen Sinne dieses Wortes" erfafst zu haben glaubt, „wonach es nichts ist als die verhüllte, die Nachtseite menschlicher Freiheit, das dieser entgegensetzte und doch zugleich in ihr mit eingeschlossene Moment der Gnade oder der Verwerfung, welches kein grofser Tragiker wird missen können noch missen wollen". — Eine höchst dunkle Seite der menschlichen Freiheit, diese „Nachtseite"! — R. H. Hiecke: Shakespeare's Macbeth, Merseburg 1846, p. 39.

[2]) Gustav Freytag: Technik des Dramas, Leipzig 1863, p. 79.

[3]) Joh. Volkelt: Ästhetik des Tragischen, p. 400.

ihnen Wesen erkennt, „welche nur eine Veranlassung geben, das aus dem Innern des Helden herauszutreiben, was mit der einer dramatischen Gestalt notwendigen Freiheit in seiner eignen Seele emporwächst“ (p. 52). —

Als ein Ergebnis mangelnder Gnade und Folge der Unterlassung des Gebetes nun gar betrachtet Schwartzkopff das Verbrechen Macbeth's.[1]) Gerade das, worin wir den Ausgangspunkt der Tragödie erkennen, nämlich die sich Macbeth bietende Gelegenheit, die ganzen Umstände und Verhältnisse, lehnt der Verfasser als den ersten Grund der Tat ab und bezeichnet eine solche Behauptung als „Gotteslästerung“, denn alles „steht unter der Leitung dessen, der niemand versucht werden läfst über sein Vermögen“ (p. 64). Bei Schwartzkopff erfahren wir auch, woher Shakespeare seine Hexen hat: aus dem sechsten Kapitel des Epheserbriefes (p. 65), nur dafs „die bösen Geister unter dem Himmel“ bei Shakespeare „in dichterischer Gestalt“ erscheinen. So etwas behauptet der Verfasser, obwohl die Forschung sich darüber nie uneinig gewesen ist, dafs sie nichts Andres sind, als jene „three women in strange and wild apparell, resembling creatures of elder world“, die uns aus Holinshed's Chronik genugsam bekannt sind.[2]) Mit Entschiedenheit aber ist die Behauptung zurückzuweisen, es liefsen sich aus Shakespeare „hundertfache Belege anführen, was für eine Bedeutung der Dichter dem Gebete besonders auch als Mittel wider die Versuchung beilegt“ (p. 72). Beweisen! Beweisen! Hundertfache Erwähnungen des Gebetes lassen sich aus Shakespeare wohl beibringen, aber kein einziger Fall, in dem der Dichter eine offensichtliche reale Wirkung als Folge eines Gebetes darstellte, vielmehr hat bei ihm alles seinen natürlichen Grund und alles seine natürliche Folge!

Otto Ludwig fafst das Schicksal bei Shakespeare durchaus im modernen Sinne auf und findet dabei die Willensfreiheit der dramatischen Personen gewahrt: „Im Anfang des Dramas fordert der Charakter durch ein gewisses Tun oder Unterlassen das Schicksal heraus, er tut den ersten Stofs, von da an mufs er sich wehren bis zum Untergang an den natürlichen,

[1]) August Schwartzkopff: Goethe's Faust, Shakespeare's Macbeth und König Lear im Lichte des Evangelii, Schönebeck 1868, pp. 63 s. u. 71 s.

[2]) W. G. Boswell-Stone: Shakspere's Holinshed, London 1896, p. 23.

notwendigen Folgen seiner Tat".[1]) Ein anderes Mal sagt er: „Die Shakespeare'schen Menschen wollen sich, d. h. in ihnen will ihre herrschende Leidenschaft sich gegen das, was im Besitze ist, was herrscht, gegen den Weltlauf, die Regel durchsetzen. — Wir sehen einen Mächtigen, die individuelle Leidenschaft, gegen das allgemein Anerkannte, Mächtigere sich erheben, dessen Macht er kennt, und an der er zu Grunde geht. Er geht also aus Überhebung zu Grunde, im bewufsten Wagnis — eine Eigenschaft der Leidenschaft, die, weil sie die Kräfte über das gewöhnliche Mafs erhebt, und nach dem Gesetze, dafs wir das Gewünschte leicht glauben, diese Stärke zu hoch anschlägt, auch wohl im klareren oder dunkleren Vorbewufstsein des dadurch beschworenen Unterganges" (p. 193 s.). Die Worte: „im bewufsten Wagnis" sind besonders zu betonen, denn in ihnen liegt die Willensfreiheit ausgesprochen.

Von dieser Erkenntnis aus durfte sich Ludwig gegen eine Äufserung Goethe's wenden, der den von einer Leidenschaft Beseelten als blind, d. h. willensunfrei bezeichnet: „Goethe irrt, wenn er sagt: der Zug der Leidenschaft mufs die tragischen Helden blind da oder dorthin reifsen. Das wäre der Drang des Affektes; der reifst die Blinden, die er blendet, die Leidenschaft aber zieht den Sehenden in's Verderben; in der Leidenschaft ist Zurechnung, das sittliche Moment, und es ist kein geringer Irrtum, das sittliche Moment aus dem Tragischen hinwegzustreichen" (p. 260 s.).[2])

---

[1]) Nachlafsschriften Otto Ludwig's, hrsg. von Moritz Heydrich II., Shakespeare-Studien, Leipzig 1874, p. 12.

[2]) Das Goethe'sche Wort, das Ludwig hier ablehnt, ist ein Zitat aus einem Briefe an Schiller vom 26. April 1797 und lautet vollständig: „Im Trauerspiele kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da- oder dorthin führt, walten und herrschen; sie mufs ihn niemals zu seinem Zwecke abführen; der Held darf seines Verstandes nicht mächtig sein, der Verstand darf gar nicht in die Tragödie entrieren, als bei Nebenpersonen, zur Desavantage des Hauptthelden". Zur Erklärung dieses Goethe'schen Irrtums fährt Ludwig in dem oben gegebenen Zitat fort: „Überhaupt scheinen manche theoretische Irrtümer bei Goethe, und noch weit mehr bei Schiller, daraus hervorgegangen, dafs sie zwischen Leidenschaft und Affekt keinen Unterschied machen, oft Affekt für Leidenschaft nehmen und umgekehrt" (p. 261). — Die deutliche Unterscheidnng zwischen Affekt und Leidenschaft

Ludwig setzt bei Shakespeare Immanenz des Schicksals voraus, und so erkennt er als das Wesen des Schicksals, dieses im Sinne eines durch adaequate Äufserungen des Charakters geschaffenen Lebensganges verstanden, eine Kette durchaus natürlich untereinander verknüpfter Geschehnisse, deren erste erregende Ursache die dramatische Person selbst ist: „Ohne alles Wunder folgt die Strafe nicht allein auf die Schuld, sondern auch aus der Schuld“ (p. 16), also ein Resultat, zu dem unsre bisherigen Ausführungen in vollem Einklang stehen. Wir werden freilich unten bei Betrachtung des „Macbeth“ sehen, dafs hiermit das Wesen des Schicksals bei Shakespeare noch nicht erschöpft ist, sondern dafs ihm noch ein andres Moment grundwesentlich ist, das bislang noch nicht die gebührende Würdigung gefunden hat. Daher ist es denn auch ungenau, wenn Ludwig einmal an anderer Stelle über „Macbeth“ sagt: „Das Ganze spielt in Macbeth selbst. Der Held ist das Stück. Denn alle Handlung im Stücke geht von ihm aus. Er ganz allein schmiedet sein Schicksal fertig“.[1]) Gerade „Macbeth“ gibt ein besonders lehrreiches Beispiel dafür, dafs

---

ist in der Tat von grofser prinzipieller Bedeutung für die Frage nach der Verantwortlichkeit. Den psychologischen Sachverhalt bei einer Affekthandlung bestimmt Hoche folgendermafsen: „Alle Affekte haben, neben den rein körperlichen Wirkungen, Einflufs auf den Ablauf der Vorstellungen, der entweder unter einseitiger Herrschaft der dem Affekt inhaltlich entsprechenden Vorstellungskreise mit Ausschlufs aller anderen erfolgt, oder eine mehr oder weniger ausgedehnte Hemmung erfährt. Bei den höchsten Graden der Affekte kann ein völliger Stillstand des Vorstellungsablaufes stattfinden“. Da Macbeth's ehrgeizige Leidenschaft von aufserordentlicher Stärke ist, so würde also, wollte man, wie oft geschehen, seine Tat als Äufserung eines Affektes ausgeben, diese Ansicht der Behauptung gleichkommen, Macbeth begehe sein Verbrechen in einem Zustande völliger Besinnungslosigkeit und sei daher für seine Tat auch nicht verantwortlich, denn „die allgemeine und die gewöhnliche Beurteilung der Affekthandlungen eines Menschen rechnet mit diesen Wirkungen, welche die verstandesmäfsige Würdigung von Motiven beeinträchtigen oder verhindern, indem sie bei hohen Graden des Affektes keine volle Verantwortlichkeit annimmt“. — A. Hoche: Die Freiheit des Willens vom Standpunkte der Psychopathologie, Wiesbaden 1902, p. 18. Vierzehntes Heft der Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens, hrsg. von L. Loewenfeld und H. Kurella.

[1]) Otto Ludwig's gesammelte Schriften, hrsg. von Adolf Stern. Bd. 5: Studien und kritische Schriften, Leipzig 1891, p. 93.

der Held nicht ausschliefslich und allein der Schmied seines Schicksals ist.

Die Beachtung jener streng natürlichen Grundlagen des Shakespeare'schen Schicksals ist für das richtige Verständnis der Shakespeare'schen Kunst unerläfslich, und wie wir uns in dieser Erkenntnis Ludwig völlig anschliefsen, so auch in dieser andern, die allerdings jene erste bereits impliziert: „Deshalb verweist Shakespeare auch nicht auf eine andre Welt, die Schulden bezahlen soll" (p. 200).[1]) „Die Schuld liegt schon als Keim in der Natur des Helden, das Schicksal ebenso in der Schuld" (p. 92). —

Über das Schicksal äufsert sich in treffender Weise Dowden, wenngleich er sich auf nähere Ausführungen nicht einläfst. Was wir unten als konstitutiv in den Shakespeare'schen Schicksalsbegriff aufnehmen werden, die Überlegenheit des Geschickes über das Individuum, hebt Dowden bei „Macbeth" mit Recht hervor: „There is, in truth, no such thing as 'naked manhood'. The attempt to divorce ourselves from the large impersonal life of the world, and to erect ourselves into independent wills, is the dream of the idealist. And between the evil within and the evil without subsists a terrible sympathy and reciprocity. There is in the atmosphere a zymotic poison of sin; and the constitution which is morally enfeebled supplies appropriate nutriment for the germs of disease; while the hardy moral nature repels the same germs. Macbeth is infected; Banquo passes free".[2]) —

Klar und entschieden äufsert sich auch Elze zu unsrem Thema, und zwar ganz im Sinne unsrer Auffassung, freilich ebenfalls ohne seine Ansicht durch eine besondere Untersuchung

---

[1]) Man vergleiche hiermit ein Urteil Lessing's. Er bezeichnet ein Drama, das „weiter kein Verdienst" hat, als dafs man „daraus die höchste Gerechtigkeit verehren lerne, die, aufserordentliche Lastertaten zu strafen, aufserordentliche Wege wähle", als ein „sehr mittelmäfsiges Stück". „Besonders da diese Moral selbst nicht eben die erbaulichste ist. Denn es ist ohnstreitig dem weisesten Wesen weit anständiger, wenn es dieser aufserordentlichen Wege nicht bedarf, und wir uns die Bestrafung des Guten und Bösen in die ordentliche Kette der Dinge von ihr mit eingeflochten denken." — Hamburgische Dramaturgie, 12. Stück.

[2]) Edward Dowden: Shakspere: A critical study of his mind and art. London 1875, p. 247.

zu stützen: „Alle Personen des Dichters handeln aus eigener freier Wahl und Selbstbestimmung; Shakespeare ist kein Schicksalsdichter und tritt überall für die Willensfreiheit auf; nach ihm ist nicht nur jeder seines Glückes Schmied, ... sondern trägt auch die volle Verantwortung für seine Handlungen — in dieser Auffassung stimmen Christentum und Humanität überein“.[1]) —

In gleichem Sinne äufsert sich v. Friesen. Wie er schlechthin in der Willensfreiheit ein unerläfsliches dramatisches Postulat erkennt, so findet er diese bei Shakespeare durchgehends gewahrt.[2]) Mit besonderem Nachdruck hebt er hervor, dafs auch die entsetzlichsten Verbrechen, selbst in den drangvollsten Situationen, sich bei Shakespeare stets als Ergebnisse freier Wahlentscheidung darstellen: „Es ist mit wunderbarer Kunst, selbst in den furchtbarsten Momenten, vor der Ausführung einer entscheidenden Tat, ja oft bis zum letzten Augenblick vor der Katastrophe noch dafür gesorgt, dafs die Eventualität oder Handlung, vor der wir zittern, noch verhindert werden könne. Darüber ist nun also kein Wort mehr nötig, dafs in der Charakterisierung Shakespeare's der Freiheit des Willens das ausgedehnteste Recht eingeräumt ist“ (I. 437). Auch in dem, worin wir im folgenden Kapitel das Wesen und die Wirksamkeit des Schicksals bei Shakespeare nachweisen werden, vermögen wir uns völlig der Ansicht v. Friesen's anzuschliefsen: „Wenn dennoch von dem Äufserlichen oder dem, was wir im allgemeinen Schicksal oder Verhängnis nennen, eine überaus grofse Gewalt auf die Beschränkung der Willensfreiheit ausgeübt wird, so liegt diese nirgends in den, von aufsen kommenden Eindrücken allein, sondern in der leidenschaftlichen Überhebung der menschlichen Schwäche und Hinfälligkeit über die, dem Dasein in der Endlichkeit gesteckten Grenzen“ (ib.).

Von diesen allgemeinen Ausführungen, die wir unten durchweg bestätigt finden werden, scheint uns nun freilich der Verfasser nicht immer die glücklichste Anwendung auf die einzelnen Dramen Shakespeare's zu machen. Er lehnt es zwar ab, dafs

---

[1]) Karl Elze: William Shakespeare, p. 518.

[2]) Hermann Frhr. von Friesen: Shakspere-Studien I, Wien 1874, III, ib. 1876.

„Macbeth“ eine Welt des Fatalismus sei, vielmehr „ist überall die Füglichkeit gegeben, die Selbstbestimmung der Individuen als gewahrt zu erkennen“ (III. 158); auch die Worte der Lady „sind nicht von fatalistisch bestimmender Bedeutung“ (III. 163),[1]) aber er meint doch, „die Ausführung der Tat selbst ist mit allen Symptomen einer Handlung dargestellt, welche Macbeth nur möglich war in der Trunkenheit einer unter dämonischem Einflusse stehenden Leidenschaft“ (ib., ähnlich p. 173) und ebenso sei die Beteiligung der Lady an dem Verbrechen nur aus „der Trunkenheit der Leidenschaft“ (III. 170), aus „dem Wirrsal einer ungeheueren Leidenschaft“ (III. 171) zu erklären. Was zunächst die Lady betrifft, so liegt kein Grund vor, bei ihr von dem Vorhandensein einer Leidenschaft zu reden, wenn sie auch ihr Ziel mit starrer Energie zu erreichen trachtet. Und bei Macbeth passiert dem Verfasser der Irrtum, dafs er Leidenschaft mit Affekt verwechselt. Eine Leidenschaft hat nichts gemein mit einer „Trunkenheit“, einer „Betäubung“ (III. 163), einem „Taumel“ (III. 164), einem „Rausche“ (III. 166), vielmehr sind dieses alles Attribute des Affektes, d. h. einer momentanen, die Sinne umnebelnden, heftigen Aufwallung.[2]) Man hat sich überhaupt seit je der Ansicht zugeneigt, dafs Macbeth durch die ganze Tragödie mehr oder minder besinnungslos hindurchtaumele, wie sehr auch eine genaue Prüfung des Wortlautes unserer Tragödie die Unhaltbarkeit dieser Meinung erwiesen haben würde.

Aus dem Bilde, das uns v. Friesen von dem Gemütszustande Macbeth's entwirft, gewinnen wir nicht den Eindruck, der, dem obigen Zitat zufolge, jeder Shakespeare'schen Tragödie eigen sein soll, dafs nämlich „selbst in den furchtbarsten Momenten“ der Dichter dafür sorge, „uns zu versinnlichen, dafs die Even-

---

[1]) Dafs auch der Hexengrufs nicht die Bedeutung und die Macht einer fatalistischen Bestimmung habe, darauf hatte der Verfasser bereits einige Jahre vorher hingewiesen im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, IV. (1869), 210 (hinfort kurz als Shakespeare-Jahrbuch zitiert).

[2]) Thümmel redet bei Macbeth sogar von einem „somnambulen Zustande“, in dem er „seinen Plänen träumerisch nachhängt, während sein Wollen wie in nordische Nebel getaucht sich matt und zögernd gestaltet“. Er betrachtet Macbeth als völlig durch die Lady bestimmt und von ihr abhängig: „ihrem Kopfe gehorcht willig seine Hand“. — Julius Thümmel: Vorträge über Shakespeare-Charaktere, Halle 1881, p. 69.

tualität oder Handlung, vor der wir zittern, noch verhindert werden könne". Vielmehr kommt diese Darstellung der Verhältnisse im „Macbeth" einer Aufhebung oder zum mindesten einer wesentlichen Beschränkung der Willensfreiheit und somit der Verantwortlichkeit gleich, die der Verfasser selbst vorher abgelehnt hatte. Noch mehr aber sind die folgenden Äufserungen des Verfassers in sich widerspruchsvoll. Er meint zwar, dafs Macbeth nach dem ersten Morde auf dem Wege des Verbrechens verharre, weil er „einer verbrecherischen Neigung aus eigenem Antriebe nachgibt" (III. 166). Diese Äufserung sei eben nur kurz dahin berichtigt, dafs Macbeth durchaus nicht infolge einer verbrecherischen Neigung weitere Untaten an seine erste reiht, sondern lediglich unter dem Drucke der Verhältnisse, weil sein fortdauerndes Bestehen auf der Krone einen Kampf gegen alle, die ihm gefährlich sind oder gefährlich werden können, notwendig macht, seine Position durch grausen Frevel zu sichern trachtet. Worauf es uns hier ankommt, ist, die Meinung vertreten zu sehen, dafs Macbeth „aus eigenem Antriebe" Frevel auf Frevel häuft. Sogleich darauf jedoch erklärt der Verfasser: dafs sich Macbeth „auf die Bahn des verbrecherischen Trotzes nicht mit der Kraft eines selbständigen Willens gestürzt, sondern an der Stelle des dämonischen Rausches eine andere Gewalt Besitz von ihm ergriffen hat, geht schlagend hervor aus seiner Einbildung, Banquo's Geist zu sehen, sowie aus der Wirkung dieser Vision auf sein Gemüt" (III. 166). Wie die Tatsache einer Vision und ihre Wirkung beweisend sein kann für das Fehlen oder die Beschränkung der Willensfreiheit, ist völlig unerfindlich. —

Eine richtige Darstellung, wenn auch ohne nähere Beweisführung, findet Macbeth's Verhältnis zu den Hexen bei Turkuš. „Die Schicksalsschwestern des Shakespeare haben keine zwingende Macht über Macbeth; sie sagen ihm nur die Zukunft voraus, ohne ihn nach der Tat zu verfolgen; sie stacheln seinen Ehrgeiz an und locken ihn in das Verderben, wobei sie jedoch seine Willensfreiheit nicht aufheben".[1]) —

Hense lehnt gleichfalls alle Einwirkungen eines übernatürlichen Schicksals bei Shakespeare ab; im übrigen sind

---

[1]) J. T. Turkuš: Eine Studie über Shakespeare's Macbeth, im 2. Jahresbericht der Landes-Oberrealschule usw. zu Leoben, ebendaselbst 1877.

aber doch seine Ausführungen, wenigstens bezüglich des Schicksals, nicht als eine Erledigung seines Themas anzusehen, denn die Darlegung der Tatsache, daſs die Shakespeare'schen Menschen gern und oft Ausdrücke wie fate, chance, fortune usw. im Munde führen, beweist nicht das Geringste für das Wesen des Schicksals und seine spezifische Wirksamkeit in den Dramen des Dichters.[1]) —

Als „sittlich frei und verantwortlich in einer Welt, die durch höhere, heilige Ordnung zusammengehalten wird", bezeichnet Günther die Menschen bei Shakespeare.[2]) „Der Mensch steht hier vollkommen unabhängig, sittlich frei da" (p. 349). Sehr treffend faſst Günther das Verhältnis des Shakespeare'schen Menschen zu Freiheit und Selbstbestimmung in die wenigen Worte zusammen: „Sein Lebensgang ist solange Selbstbestimmung, bis er in Widerstreit mit dem ewigen Sittengesetz gerät" (ib.). —

Bei Werder werden die Verhältnisse, die für uns hier in Betracht kommen, nicht zutreffend beurteilt.[3])

Werder ist zwar einer von den wenigen, die erkennen, daſs nicht erst die Hexen den Ehrgeiz in Macbeth entfachen, sondern daſs Macbeth schon vor der Hexenbegegnung sehnsüchtig nach der Krone verlangt hat (pp. 4, 20, 22), aber bezüglich der Willensfreiheit entsprechen seine Ausführungen nicht immer dem wahren Sachverhalt. Auch nachdem Macbeth die Prophezeihungen zuteil geworden sind, überschätzt Werder allerdings ihre Wirksamkeit keineswegs, indem er ihnen nur „sekundäre Bedeutung" beimiſst (p. 24). Dasselbe gilt von der Lady: Werder betont wiederholt, daſs sie ihren Gatten nicht zum Morde verführt (pp. 42, 235, 257, 290). Und dennoch treffen seine Ausführungen im Grunde nicht das Richtige. Er stellt zwar, und mit Recht, allen Zwang von auſsen in Abrede, aber dafür verlegt er den Zwang in Macbeth selbst: „Sowie Macbeth das Wort Mörder ausspricht, ist er der Mörder" (p. 23).

---

[1]) Carl Conrad Hense: Shakespeare-Untersuchungen und Studien Halle a. S. 1884, Kap. VIII: Gewissen und Schicksal in Shakespeare's Dichtungen.

[2]) Georg Günther: Grundzüge der tragischen Kunst. Aus dem Drama der Griechen entwickelt, Leipzig 1885, p. 347 ss.

[3]) Karl Werder: Vorlesungen über Shakespeare's Macbeth, Berlin 1885.

Der Autor gelangt zu dieser Ansicht durch folgende Überlegung: der Monolog (I. 7) ist nicht eine Überlegung Macbeth's, „ob die Tat stattfinden solle oder nicht; kein Schwanken vor der Tat, wodurch diese ernstlich in Frage gestellt würde". (p. 31). Darin pflichten wir dem Verfasser durchaus bei: Was in jenem Monologe zum Ausdruck kommt, ist nicht das Gewissen,[1]) sondern es sind rein praktische Erwägungen; oder wie Werder sagt: „nicht die Missetat quält ihn, sondern nur das Mifsliche ihrer Folgen" (p. 33). Jedoch in der weiteren Begründung seiner Behauptung der Unfreiheit Macbeth's läuft dem Verfasser ein Trugschlufs unter: also nicht eine Überlegung ist der Monolog, „sondern in Wahrheit schon die Reue nach der Tat, weil von dieser bereits, in der Tiefe des Hanges, feststeht, unabänderlich, dafs sie begangen wird". (p. 32). „Gerade das Gegenteil davon, als ob es noch in Macbeth's Willen, in seinem Belieben stände, die Tat zu tun oder zu unterlassen, besagt der Monolog. Darin liegt seine Furchtbarkeit, die tragische. Ein Dementi ist er gegen den Wahn der sogenannten freien Wahl, gegen das liberum arbitrium indifferentiae! Gar kein Abwägen des Für und Wider und dafs der Entschlufs, vom Interesse für das eine oder das andere ungefafst, über beiden stände, zu stehen schiene —, sondern Betrachtung eines Faktums!" (ib.) Während des Monologes ist Macbeth allerdings so fest zum Morde entschlossen, dafs wir diesen schon hier als ein Faktum bezeichnen können. Aber es kommt dem Verfasser gar nicht in den Sinn, zu bedenken, dafs dieser Entschlufs auch einmal gefafst sein mufs, und weil er nicht während des Monologes gefafst wird, so ist er eben vor ihm gefafst, und zwar freiwillig mit klarer Überlegung. Wenn wir dem Autor den Ausdruck Faktum für den Mord hier einräumen, so geben wir dabei wohl zu bedenken, was eben Werder aufser Acht läfst, dafs doch auch dieses „Faktum" von Macbeth einmal freiwillig beschlossen sein mufs. Der Mord ist für Macbeth, wie man es so nennt: „beschlossene Sache". Er macht sich keine Skrupeln mehr darüber. Aber es steht doch in seinem Belieben, seinen Beschlufs wieder umzustofsen. Die Bezeichnung

---

[1]) Davon wird unten noch die Rede sein.

des Monologes als einer „Nachbetrachtung des Notwendigen“ (ib.) ist also durchaus verfehlt.

Werder's Irrtum beruht darauf, dafs ihm der Unterschied zwischen der philosophischen und der psychologischen Freiheit entgeht; er denkt nur an die erste, womit denn schon gesagt ist, dafs wir keinen Beweis seiner Behauptungen zu erwarten haben, wie denn auch tatsächlich ein solcher fehlt. So wird ebenfalls bezüglich der Lady vollständige Unfreiheit dekretiert: „Wo Macbeth hin will, dahin geht sie mit; und weil es so ist, weil sie dies nicht nur kann, sondern nichts kann als dies; weil sie's mufs nach ihrer der seinigen so gleichen Begier, nach ihrer fanatischen Intimität mit ihm: darum geht sie nicht hinter oder neben ihm, sondern geht ihm voran und führt ihn“ (p. 258 s.). Auch hier kein Versuch, diese irrtümliche Ansicht durch einen Beweis zu stützen! Wie übrigens neben der Behauptung einer so völligen Unfreiheit die Bemerkung bestehen kann, dafs Macbeth's Tat durchaus „das Werk seines Willens“ ist (p. 3), ist unerklärlich.

Was Werder mit diesem Urteil besagen will; „Freilich arbeiten die bösen Mächte an seinem Verderben mit“ (p. 4) — ist unklar. Entweder kann es besagen, und so scheint es gemeint zu sein, indem der Autor hier unter Verderben Macbeth's Untat, seinen Mord versteht, dafs ihn böse Mächte zu seinem Verbrechen getrieben haben. Da hierfür nur die Hexen in Betracht kommen können, so stände das in direktem Widerspruch zu Werder's schon zitierter Meinung, dafs den Hexen nur sekundäre Bedeutung zukomme. Oder aber er will behaupten, dafs an Macbeth's definitivem Ruin, an seinem Tode jene „bösen Mächte“ mitarbeiten. Eine solche Behauptung wäre jedoch völlig verfehlt, denn nicht die bösen Mächte, sondern gerade die guten, die sittlichen Mächte sind es, die es so fügen, dafs Macbeth seinem Verderben, seiner Bestrafung nicht entgeht.

Bei Werder begegnen wir auch wieder der bereits bei Otto Ludwig als ungenau angesprochenen Ansicht, „dafs hier der Held das Stück ist. Aus Macbeth's Charakter entwickelt sich die ganze Handlung“ (p. 267). Und die Situationen, fragen wir da, woher kommen die? Darauf gibt unser Autor keine Antwort; als ob sich die Situationen von selbst verständen! —

Kaim bezeichnet Macbeth als willensfrei und bemerkt ausdrücklich, dafs der Hexenspruch nicht einem fatalistischen Banne gleichkomme.[1]) So sehr wir dem beipflichten, so vermögen wir doch damit nicht die Behauptung zu vereinbaren, dafs sich Macbeth's Erregung vor dem ersten Morde „bis zum Fieberwahnsinn" steigere (p. 25). Wo bleibt denn da die Willensfreiheit, die der Verfasser als „den Hauptfaktor der Handlung" (p. 19) bezeichnet? Es kann übrigens nicht unerwähnt bleiben, dafs auch Kaim den Nachweis der Willensfreiheit nicht eigentlich geführt und sich, im ganzen, nicht über blofse Behauptungen erhoben hat; das gilt auch von dieser, dafs die Shakespeare'schen Menschen, mit Ausnahme der Verbrecher, das Gefühl haben, „über ihnen, den sichtbaren Vorkämpfern und Rächern der sittlichen Weltordnung stehe immer noch der Herr des ganzen Weltprozesses, der früher oder später menschliche Vermessenheit und Verirrung mit einem „bis hierher und nicht weiter" Halt gebiete und den Fluch der bösen Tat in Segen verwandle" (p. 18), denn mit Zitaten ist da nicht gedient (pp. 14—17).

Wir gehen nur auf zwei der von Kaim erwähnten Fälle ein: der Arzt der Lady sagt zwar: This disease is beyond my practice (V. 1, 57) und sodann: More needs she the divine than the physician (V. 1, 72). Das deutet Kaim so, als sei es des Arztes und auch Shakespeare's Ansicht, „dafs die Religion die Lady retten könnte" (p. 15). Erstens ergibt sich diese Deutung nicht aus dem Zusammenhange und sodann ist darauf hinzuweisen, dafs tatsächlich die Religion die Lady nicht rettet, dafs sie vielmehr, ganz der christlichen Religion zuwider, sich selbst den Tod gibt. Jedoch das Entscheidende ist, dafs Kaim diese Stelle nicht richtig versteht. Der Arzt will mit seiner Äufserung gar nicht behaupten, dafs der Geistliche hier wirklich helfen könne, während seine eigene Kunst versage. In seinen Worten liegt, da die Lady nicht physisch krank ist, dafs sie moralisch, seelisch krank und deswegen der Geistliche eher am Platze sei als der Arzt. Zu ärztlichen Mafsnahmen, so meint er, liegt, wie sich der Zustand der Lady erweist, gar kein Grund vor. —

[1]) Franz Kaim: Shakespeare's Macbeth. Eine Studie. Habilitationsschrift, Stuttgart 1888, pp. 9 s. und 27.

Moulton's Ausführungen über das Schicksal bei Shakespeare treffen den Kernpunkt nicht, denn wenn er als den charakteristischen Unterschied zwischen dem antiken und dem modernen Drama, wie der alten und der neuen Weltanschauung überhaupt, dort das Walten eines Fatums, „a blind fate", hier einer Vorsehung, „providence", findet, so ist ihm die Frage entgegenzuhalten, welches denn der prinzipielle Unterschied zwischen beiden sei. Was will seine Erklärung besagen, dafs das antike Fatum als blinde Gewalt zu denken sei, während „with this simple conception of force as ruling the world, modern thought has united as a motive righteousness or law".[1]) Ob „blind" oder „righteous": in beiden Fällen handelt es sich um eine nicht anders als konkret zu denkende übersinnliche Gewalt, der der Mensch bedingungslos untersteht.

Im Hinblick auf Moulton's Bemühen, darzulegen, dafs bei Shakespeare die Prophezeiungen schon ihre Erfüllung in sich tragen (p. 131 ss.), verweisen wir auf das, was wir sogleich auf Brandes' gleiche irrtümliche Ansicht entgegnen werden.

Brandes ist der Meinung, dafs Shakespeare „an den freien Willen geglaubt" hat[2]) und bei Gelegenheit des „Macbeth" hebt er besonders hervor, hier so wenig wie im „Hamlet" sei „durch die Einführung übernatürlicher Elemente beabsichtigt, eine selbständig wirkende, übermenschliche Macht in das Menschenleben eingreifen zu lassen" (p. 595). Umsoweniger verstehen wir, wie Brandes an anderer Stelle Ansichten äufsern kann, die mit der hier hervorgehobenen Natürlichkeit des Schicksals nicht zu vereinigen sind. Nach ihm entspringt in „Richard III." alles „dem Fluche, den York im dritten Teile von „Heinrich VI." (I. 4) über Margarete von Anjou ausspricht.[3]) Sie hat ihren gefangenen Feind, den Herzog von York verhöhnt, und als Clifford den jungen Rutland durchbohrte, dem Vater ein mit dem Blute des Sohnes durchtränktes Tuch überreicht, damit er seine Tränen abwische. — Deshalb verliert sie ihren Mann, ihre Krone, ihren Sohn, den Prinzen von Wales, wie sie schon vorher ihren Geliebten Suffolk verlor, so

---

[1]) R. M. Moulton: Shakespeare as a dramatic artist, 2. ed. Oxford 1888, p. 125.

[2]) Georg Brandes: William Shakespeare, Leipzig 1898, p. 183.

[3]) Derselbe Irrtum bei Vischer: Shakespeare-Vorträge V (1903), p. 346.

dafs nichts mehr ihr das Leben wert macht" (p. 193). Die Annahme, dafs Shakespeare in Margarete „die antike Nemesis" habe verkörpern wollen (ib.), entbehrt jeder Grundlage, wie die Zurückführung des Unterganges aller derer, gegen die Margarete ihren Fluch geschleudert hat, eben auf diesen Fluch. Es ist unverständlich, wie Brandes zu einer so künstlichen Erklärung der dramatischen Ereignisse hat greifen können. Eine so unwürdige Auffassung vom Fluch hatten ja nicht einmal die antiken Tragiker.[1]) Dafs das Schicksal Richard's III. sich ohne jedes übernatürliche Beiwerk erfüllt, sowie dafs, ganz allgemein, weder Prophezeiungen noch Flüche bei Shakespeare die Notwendigkeit der Erfüllung in sich tragen, hebt Wetz hervor:[2]) „Richard's verbrecherische Leidenschaft führt durch sich selber, ohne Eingreifen übernatürlicher Mächte, alle Ereignisse herbei" (p. 490).[3]) Es waltet bei Shakespeare eben überall das bereits mehrmals angeführte Gesetz, dafs jede Schuld ihre Strafe in sich birgt. —

Conrad nimmt zwar Willensfreiheit für Macbeth an,[4]) aber wie ist damit folgende Äufserung in Einklang zu bringen: „Die überirdische Macht, die zuerst seinen Ehrgeiz auf den Weg des Verbrechens geleitet hat, tritt noch einmal anfeuernd in die Handlung ein; sie zeigt ihm den Weg zur Erfüllung der königlichen Prophezeiung. So handelt er nicht aus sich allein heraus, sondern nach dem Willen einer höheren Macht, von der er sich gestützt fühlt"? (p. 18.) — Die Ausführungen Conrad's zeichnen sich überhaupt nicht eben durch geschlossene Konsequenz aus.

Conrad's irrtümlicher Ansicht bezüglich Macbeth's Abhängigkeit von dem Willen einer höheren Macht ist bereits Ph. Wagner entgegengetreten, der jenem gegenüber darauf

---

[1]) Vgl. Blümner: Die Idee des Schicksals in den Tragödien des Aischylos, p. 143, — Günther: Grundzüge der tragischen Kunst, p. 117 s. — Rosikat: Das Wesen der Schicksalstragödie, p. 23 s. in den Jahresberichten des städtischen Realgymnasiums zu Königsberg i. Pr. 1891 und 1892.

[2]) Wetz: Die Menschen in Shakespeare's Dramen, 2. Aufl., p. 198 s., 230, 490 ss.

[3]) Ebenso Hense: Shakespeare, p. 581 s. — Richard Loening: Die Hamlet-Tragödie Shakespeare's, Stuttgart 1893, p. 104 s.

[4]) Shakespeare's Macbeth, übersetzt von Fr. Th. Vischer, hrsg. von Hermann Conrad, Stuttgart 1901, p. 28 s.

hinweist, dafs Shakespeare „in allen seinen ernsten Dramen dem Menschen volle Willensfreiheit“ wahrt.[1]) Sogleich darauf freilich macht er Conrad wieder Konzessionen, wenn er fortfährt: „Es soll dabei nicht geleugnet werden, dafs die Andeutung des Eingreifens einer höheren Macht die dramatische Wirkung erhöht“ (p. 106). So stimmen also Conrad und Wagner in ihren Widersprüchen überein. Gesetzt übrigens den Fall, Shakespeare hätte in seine Tragödie eine höhere Macht einführen wollen, sollte er dann diese wohl nur „angedeutet“ haben? Näher liegt doch wohl die Vermutung, dafs er auch in solchem Falle mit der ihm eigenen Deutlichkeit verfahren wäre. — Wir wollen es nicht ungesagt lassen, dafs Wagner die zuletzt zitierte Ansicht eben auch nur „andeutet“, ohne sie weiter zu beweisen. —

Emecke hält in der Begriffsbestimmung des Shakespeare'schen Schicksals das antike Moment fern; im übrigen aber vermögen wir uns in keiner Weise seiner Ansicht anzuschliefsen, wenn er zugunsten „einer höheren Macht“, für die Menschen Shakespeare's nur „eine gewisse Willensfreiheit“ behauptet,[2]) worunter allerdings schwer etwas vorzustellen ist. Emecke's Ausführungen kranken einmal an der vielverbreiteten und von uns als irrtümlich erwiesenen Annahme, dafs „die Leidenschaft den Willen, d. h. die freie Selbstbestimmung, hemmt“ (p. 3), sodann an der, bezüglich der Gewinnung sicherer und objektiv gültiger Resultate unzuverlässigen Methode der blofsen Zusammenstellung von Zitaten, die Gedanken über Schicksal und übernatürliche Ahnungen enthalten. Dafs auf diese Weise kein abschliefsendes Urteil über die Stellung von Schicksal und Willensfreiheit zu erzielen ist, ist bereits mehrfach hervorgehoben. Abgesehen davon, dafs Emecke's Abhandlung sich zumeist nicht über eine blofse Inhaltsangabe erhebt, will es uns bedünken, als ob er gerade immer an den Stellen, wo klar und deutlich das Walten des Geschickes nachzuweisen gewesen wäre, von seinem Gedankenkreise in

---

[1]) Beiblatt zur Anglia, XIII (1902), 105.

[2]) Emecke: Wie stellt Shakespeare in Romeo, Hamlet und Coriolanus den Kampf zwischen Leidenschaft, Willensfreiheit und Schicksal dar? — Beilage zum Jahresbericht der städtischen Realschule zu Erfurt, Ostern 1899, Progr. Nr. 282, p. 3.

der Tangente davonführe. Auf Grund seiner Untersuchung war der Verfasser daher nicht berechtigt zu der Behauptung, Hamlet und Coriolan unterzögen sich „einem furchtbaren Kampfe gegen das Schicksal, das durch ihren Willen zu meistern sie sich vermessen, woran sie aber beide scheitern und zugrunde gehen“ (p. 13). Auch trifft dieses nicht einmal auf Hamlet und Coriolan zu: jener läfst gleichsam das Schicksal für sich sorgen, wie es Werder deutlich aufgezeigt hat,[1]) und dieser geht nicht dadurch zugrunde, dafs „er den sittlichen Mächten Hohn“ spricht, die ihm „äufserlich als sein Schicksal entgegentreten“ (ib.), sondern gerade das Gegenteil ist der Fall, denn Shakespeare zeichnet im „Coriolan“ die Verhältnisse so, dafs, wäre der Held nur in der Nichtachtung der Pietät und des Vaterlandsgefühles konsequent geblieben, er triumphierend die undankbare Vaterstadt zu Boden geschmettert hätte, bebt doch ganz Rom in furchtvollem Entsetzen vor diesem seinem gröfsten Sohne. Ebensowenig aber war der Verfasser berechtigt, das Resultat der Untersuchung in die Worte zusammenzufassen, dafs „Hamlet“ und „Coriolan“ „eine ernste Mahnung an die Schranken der menschlichen Natur und der menschlichen Willensfreiheit“ seien (p. 13). Bewiesen ist das nicht, denn Zitate beweisen nicht, und im übrigen redet der Verfasser selber, freilich unbeabsichtigt, einem Zustande das Wort, der nicht anders denn als Willensfreiheit bezeichnet werden kann. Von Romeo heifst es da: „Er wird nicht Herr seines Geschickes, sondern dieses meistert ihn“ (p. 5). Das ist zuzugeben in dem Sinne, dafs widrige Verhältnisse und Zufälle Romeo in Situationen versetzen, aus denen ein glückliches Entkommen von vornherein unwahrscheinlich ist; aber es ist doch daneben gebührend zu beachten, dafs Romeo in jenen Situationen nach freier Wahl zu solchen Rettungsmitteln greift, die sich seiner Einsicht als der jeweiligen Situation am angemessensten darstellen. In „Romeo und Julia“ sieht der Verfasser das Unterliegen Romeo's unter das Geschick in der „unbeschränkten Herrschaft der Impulse, die sich sofort in Handlung umsetzen“ (pag. 5), begründet und Romeo soll dennoch unfrei sein. Hamlet steht in scharfem Gegensatz

[1]) Werder: Vorlesungen über Shakespeare's Hamlet, p. 222 ss.

zu Romeo dadurch, dafs „im Kampfe zwischen impulsivem Handeln und dem reflektierenden Verstande der letztere die Oberhand gewinnt, so dafs der richtige Augenblick zum Handeln verpafst wird“ (ib.) und trotzdem ist auch Hamlet unfrei, denn „je mehr Vernunftgründe auf unser Denken einwirken, desto unfreier ist unser Wille“ (p. 8). Das trifft durchaus nicht zu. Der Verfasser bedenkt gar nicht, dafs es verschiedene Arten von Freiheit gibt und verwechselt so Wille und Wahl. Je mehr Möglichkeiten des Handelns sich unsrer Einsicht erschliefsen, desto schwieriger wird die Wahl, oder richtiger gesagt: kann die Wahl werden, da eine Vermehrung der Möglichkeiten eine Vermehrung einander widerstreitender Motive bedeutet. So steht denn also eine Zunahme der Vernunftgründe durchaus in keiner Beziehung zur Willensfreiheit, sondern höchstens zur Wahlfreiheit.

Wie wenig die Ausführungen Emecke's als eine Lösung seines Themas bezeichnet werden können, vergegenwärtige man sich noch an dem krassen Widerspruch, den seine Beurteilung Hamlet's und Coriolan's aufweist. Es ist bereits als des Verfassers Ansicht zitiert worden, dafs beide „sich einem furchtbaren Kampfe gegen das Schicksal“ unterziehen, „das durch ihren Willen zu meistern sie sich vermessen, woran sie aber beide scheitern und zugrunde gehen“. An anderer Stelle jedoch meint der Verfasser, dafs es „im Hamlet nicht die äufseren Verhältnisse waren, die ihn im Kampfe unterliegen liefsen“, und da sich, nach Emecke, im „Coriolan“ „fast noch mehr (als im „Hamlet“) das tragische Geschick aus seinem innersten Wesen, seinem eigensten Denken und Handeln heraus entwickelt“, so mufs man doch annehmen, dafs das tragische Geschick des Coriolan sich mindestens ebensosehr aus seinem innersten Wesen entwickelt wie bei Hamlet, während pag. 13 das direkte Gegenteil behauptet wird. —

Eine völlig zutreffende Würdigung der Verhältnisse im „Macbeth“ gibt Herford. Er weist die ideologische Auffassung der Hexen zurück und verlegt das Schicksal in die Brust des Menschen selbst: „It is clear that these beings, who so vitally moulded the fate of the traditional Macbeth, were not, for Shakespeare, like the dagger and the ghost, mere creations of his feverish brain, embodied symbols of his ambitious dreams.

It is equally clear that for Shakespeare here, as elsewhere, the problem of fate and metaphysical influence *lies in the mind of man*".[1])

So hebt er denn auch noch ausdrücklich hervor, dafs Macbeth im vollen Besitze der persönlichen Freiheit ist: „Macbeth is *allured, not compelled,* to his crime; the 'supernatural soliciting' is not a 'divine thrusting on'; he is *not fate-ridden,* nor *irresponsible, nor the helpless sport of irresistible powers.* He is no symbol of the destiny of man; and his desperate dismissal of life 'a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing' expresses only the inevitable intellectual anarchy of one who has listened to a tale full of pitfalls for the intelligence and subtle underlying meanings, and interpreted it with the naïve simplicity of a child" (p. 163). —

Unter den neueren deutschen Shakespeare-Ästhetikern ist noch Bulthaupt anzuführen, der sich über die Stellung der Willensfreiheit bei Shakespeare im Zusammenhange äufsert.[2])

Bulthaupt findet bei Shakespeare, auch in den reifsten Werken des Dichters, „Schwächen in den Willenswendungen" der dramatischen Personen, und da er sie selbst an solchen Stellen findet, „die den Gedanken an eine blofse Flüchtigkeit gar nicht aufkommen lassen, die vielmehr des Dichters ganzes gewaltiges Können in höchster Schönheit und Kraftentfaltung zeigen" (p. 30), so glaubt er sie aus einer Eigenart der Shakespeare'schen Kunst erklären zu können, und zwar aus der Art, wie Shakespeare sich das Verhältnis des Menschen zur Willensfreiheit gedacht hat. Bulthaupt bemerkt von den Shakespeare'schen Helden, sie entwickeln sich „mit solcher Naturnotwendigkeit, dafs der Beginn ihres Auftretens auch schon ihr Ende bezeichnet" (ib.). Ein solches Urteil läfst sich zunächst nur von einem Drama geben, dessen Verlauf man bereits im einzelnen genau kennt, also nur a posteriori, nicht aber auch a priori; d. h. liest man ein Drama zum ersten Mal, so läfst sich wohl ziemlich bald vom Helden sagen: wenn das

---

[1]) The works of Shakespeare, ed. by C. H. Herford, IX. vol., 2. ed. London 1901, p. 161.

[2]) Heinrich Bulthaupt: Dramaturgie des Schauspiels, II. Shakespeare, 7. Aufl., Oldenburg und Leipzig 1902.

so weitergeht, nimmt es kein gutes Ende. Aber kann man denn wissen, ob es auch wirklich so weitergehen wird, selbst wenn sich der Held in die verfänglichsten Situationen verstrickt? Ist auf Grund der Eindrücke, die man von dem Anfang eines bisher unbekannten Dramas empfängt, der Schlufs erlaubt, dafs der Held gar nicht anders handeln könne, als er handelt, d. h. können für uns solche neuen Eindrücke, bevor wir noch über das Drama im Zusammenhang urteilen können, je den Charakter des Unwiderstehlichen, des Naturnotwendigen haben? Wohl nicht! Und der Umstand, dafs in einem unvoreingenommenen, unbefangenen Betrachter jene Eindrücke nicht entstehen, ist der sicherste Beweis dafür, dafs, falls uns später der Eindruck des Naturnotwendigen entstehen sollte, dieser von uns selbst erst in das Drama hineingebracht ist, und daher mit dem ästhetischen Eindruck des Kunstwerkes nichts zu tun hat. Sowie in einem Drama wirklich der Eindruck entsteht, dafs der Held unwiderstehlich dem Verbrechen in die Arme getrieben wird, so ist es um den künstlerischen Eindruck geschehen. Ein Verbrecher, der sich zu einem Verbrechen innerlich gedrängt fühlt, ist nicht tragisch, sondern pathologisch. Aber das ist es ja gerade, was Bulthaupt zu dem „unsterblichen Teil“ des Dichters zählt, dieser Eindruck des Pathologischen. „In allen steckt etwas Elementares, Unabänderliches, der freien Selbstbestimmung Entzogenes; etwas Mechanistisches, wenn man es rein äufserlich fafst, etwas Pathologisches, wenn man den Mafsstab des durchschnittlichen gesunden Empfindens anlegt — auf alle Fälle aber eine zwangvolle subjektive Notwendigkeit“ (p. 30 s.). Nicht eben eine besonders hohe Auffassung der Shakespeare'schen Kunst! Oder sollte wirklich die Darstellung pathologischer Menschen, die eine zwangvolle subjektive Notwendigkeit zum Bösen treibt, das wahre und eigentliche Thema der Tragödie sein? Bulthaupt scheint diesen Gedanken nicht konsequent zu Ende gedacht zu haben, denn er fährt sogleich fort, Romeo sei ein „Elementarmensch in dem ausgesprochenen Sinne“. Jedoch, solche Menschen, wie sie der Verfasser meint, kann man nicht Elementarmenschen nennen; diese Bezeichnung kommt nur den Menschen zu, die ihr Ziel, ungeachtet aller Hindernisse und unbekümmert um die Folgen ihrer Handlungen, mit rücksichts-

loser Energie verfolgen, die sich aber bei diesem Vorwärtsstürmen in jedem Augenblicke der Tragweite ihres Tuns bewufst sind und nie der freien Selbstbestimmung ermangeln. Solcher Art aber sind Shakespeare's Helden und so pafst jener Ausdruck auf sie wohl, nur ist er in anderem als in Bulthaupt's Sinne zu verstehen.

In dem, worin der Verfasser das Charakteristikum der Shakespeare'schen Helden erblickt, erkennt er zugleich den Grund für den „eigentümlichen Mangel an vielseitiger Beweglichkeit" (p. 31), den er dort zu finden glaubt, im Gegensatz zu Goethe und Schiller, deren Helden nach ihm weit öfter „in uns das Gefühl der freien Selbstbestimmung" (ib.) erwecken. Dafs Shakespeare's Helden von denen Goethe's und Schiller's verschieden sind, ist unleugbar, und das liegt, wie Bulthaupt selbst anführt, daran, dafs das Handeln dieser „viel seltener aus einem einseitigen Charakterzuge motiviert" ist (ib.). Das braucht aber doch deshalb noch kein Mangel zu sein. Die Voraussetzungen, von denen Shakespeare ausgeht, sind eben viel bedingungsloser, radikaler als diejenigen, auf die Goethe und Schiller ihre Helden stellen. Dieser Unterschied zwischen Shakespeare's Kunst und der Goethe's und Schiller's ist historisch leicht zu begreifen; er beruht auf der ganzen Renaissanceströmung, auf den spezifischen Verhältnissen des englischen Theaters, sowie nicht zum mindesten auf der, Shakespeare eigentümlichen dramatischen Ökonomie, die auch durchweg, aufser etwa im Hamlet, wo der Stoff eine andere Behandlung forderte, in seiner Charakterzeichnung zutage tritt. Eben infolge dieser Geschlossenheit und Bündigkeit wirkt die ganze gewaltige Kraft Shakespeare's in dieser einen Richtung, während die Kraft jener sich verzweigt, um alle im Anfang des Dramas angenommenen Voraussetzungen mit Leben zu erfüllen, wodurch denn freilich der Lebensgang ihrer Helden etwas viel Gelasseneres, Ruhigeres erhält als der der Shakespeare'schen Helden. Dafür aber kann man sagen, dafs die Shakespeare'schen Menschen — sit venia verbo — viel eifriger bei der Sache sind. Gibt Bulthaupt aber zu, dafs die Helden unsrer beiden deutschen Klassiker den Eindruck freier Selbstbestimmung erwecken, wie kann er diese den Helden Shakespeare's bestreiten, die sich — was unsere spezielle Frage an-

geht — von jenen nur dadurch unterscheiden, daſs der Dichter ihr Interesse bloſs mit einer Rücksicht ausfüllt, während jene mehrere Rüchsichten zugleich im Auge haben, indessen doch beiden die gleiche Summe an Wollen innewohnt!

Für Bulthaupt steht das Dogma fest, daſs es im Leben keine plötzlichen Willenswendungen gebe, wie sehr uns die tägliche Erfahrung auch eines andern belehrt. Zeichnet ein Dichter dennoch eine solche plötzliche Willenswendung, so ist das nach Bulthaupt ein künstlerischer Fehler.[1]) Nun sind aber bei Shakespeare solche Fälle nicht selten, also hilft sich Bulthaupt, indem er sagt, daſs Shakespeare „im Grunde an sie nicht glaubt“ und daſs er sie deshalb „auch nicht künstlerisch zu behandeln vermag“ (p. 33). „Das langsame Hinüberleiten von einem Entschluſs zum andern“ (ib.), ist für Bulthaupt das Normale, und da er dieses im „Macbeth“ zu finden glaubt, so ist diese Tragödie von dem Vorwurf eines künstlerischen Verstoſses freizusprechen. Dabei geht es nun freilich nicht ohne eine andre Gewaltsamkeit ab, denn der Verfasser meint, eine Willenswendung liege deshalb nicht vor, weil hier „nur ein vorhandener Keim zur notwendigen organischen Entfaltung gebracht“ werde (ib.).[2]) Wie kann man nur von einer dramatischen Person behaupten, daſs ein gewisses Motiv bei ihr notwendig zur Tat führen müsse! Als ob das nicht einzig und allein beim Dichter selbst läge, auf welches Motiv er seine Personen reagieren lassen will.

Wie nichtssagend ist der folgende Satz: „Es wird sich dem aufmerksamen Betrachter aufdrängen, daſs Shakespeare im Grunde der Dichter der beharrenden, elementaren Naturen ist, die wohl entwickelt und entfaltet werden, und so einen Werdeprozeſs, der natürlich auch ein Veränderungsprozeſs ist, durchmachen können, die aber von einer Änderung und

---

[1]) Eine eingehende Widerlegung dieser Ansichten Bulthaupt's findet sich bereis bei Wetz l. c., pp. 100 ss. und 114 ss.

[2]) „Daſs die Tat mit Notwendigkeit entstehen muſs, da dem Helden die nötige sittliche Energie fehlt, die diesem letzten furchtbaren Anstoſs der Motive widerstreben könnte“ (nämlich der Besuch des Königs und das Zureden der Lady), behauptet auch Josef Kohler: Verbrechertypen in Shakespeare's Dramen, Berlin (1903), p. 16.

Beeinflussung ihrer Natur, durch das, was wir den „freien Willen" nennen, nichts wissen" (ib.). Es ist überdies eine mifsliche Sache, die Natur einer dramatischen Person als etwas völlig Abgeschlossenes zu betrachten, von der man nun mit Bestimmtheit behaupten könnte, dafs dieses oder jenes Motiv auf sie unfehlbar wirkungslos bleiben mufs. Vielmehr ist es im Drama doch so, „dafs es eine absolute Motivierung nicht gibt; es kann blofs von einer zureichenden Motivierung für diese oder jene Person die Rede sein, und je nach der Beschaffenheit dieser Person mufs die Motivierung einfach wechseln".[1]). Also der Schlufs, dafs Shakesperare einen freien Willen nicht kenne, zu dem Bulthaupt nur durch unzutreffende Prämissen gelangen konnte, ist hinfällig.

Eine grofse Schwierigkeit, die sich aus jenem Standpunkte ergibt, umgeht der Verfasser einfach, indem er kurzweg erklärt, die alte Frage, „ob nicht die Notwendigkeit alles, auch des psychologischen Geschehens, die moralische Verantwortlichkeit aufhebt" (p. 33 s.), solle hier nicht erneuert werden. „Genug, dafs Shakespeare sie prinzipiell nicht aufgibt" (p. 34). Sollte Shakespeare wohl wirklich pathologische Menschen für ihre Untaten verantwortlich gemacht haben — oder sollten vielleicht seine Menschen gar nicht pathologisch sein? Hier zeigt es sich, in welche Widersprüche sich Bulthaupt mit seiner Notwendigkeitstheorie verwickelt. Und nun gar, was er als den „bittern Widerspruch des Daseins", als die „ergreifende Tragik" Shakespeare's bezeichnet: diese soll darin liegen, „dafs die meisten seiner Geschöpfe trotz des inneren Zwanges ihrer Entwicklung, wie wir alle, doch das Gefühl der Schuld und der Sünde tatsächlich empfinden" (ib.). Wenn heute ein Pathologischer zufolge des inneren Zwanges seiner Entwicklung einen Mord ausführt, so ist das sichere Los, falls er dem Zuchthause entgeht, das Irrenhaus, aber kein Dramatiker wird sich finden, ein so bejammernswertes Geschöpf auf die Bühne zu bringen. — Ein Widerspruch löst bei Bulthaupt den andern ab: er hebt ausdrücklich hervor, dafs jenen Menschen „das

---

[1]) Wetz: Die Menschen in Shakespeare's Dramen, 2. Aufl., p. 101. — Spricht das übrigens nicht gegen Wetz' eigne Meinung, die philosophische Unfreiheit dramatischer Personen erweisen zu können?

Gefühl der Selbstbestimmung“ nicht fehle (ib.), obwohl er vorher erklärt hatte, dafs in allen „etwas Elementares, Unabänderliches, der freien Selbstbestimmung Entzogenes“ stecke und auch dem Leser oder Hörer der Tragödie den Eindruck der freien Selbstbestimmung der dramatischen Personen bestritten hatte.

Die ganzen Ausführungen Bulthaupt's haben einen klaffenden Rifs, und wenn er behauptet, dafs „kein draufsen lauerndes Fatum“ (ib.) den Shakespeare'schen Helden den Weg weise, so hätte er, zufolge des Vorstehenden, wenigstens das Gefühl der Selbstbestimmung bei ihnen weglassen und jenes Fatum in die Brust der Helden verlegen sollen, was zum mindesten konsequent, wenn auch nicht richtig gewesen wäre. —

Eingehende Beachtung widmet unserer Frage Bradley, und zwar finden wir seine Ansichten im grofsen und ganzen durchaus mit unseren bisherigen Ausführungen in Übereinstimmung. Dafs die Menschen des Dichters ihre Handlungen nicht in einem Zustande begehen, der die Verantwortung aufhebt, weil er die volle Einsicht in die Bedeutung ihrer Taten ausschliefst, betont der Verfasser, wenn er sagt: „these deeds are, for the most part, actions in the full sense of the word; not things done ''tween asleep and wake', but acts or omissions thoroughly expressive of the doer, — characteristic deeds. The centre of the tragedy, therefore, may be said with equal truth to lie in action issuing from character, or in character issuing in action“.[1]) Der Verfasser will die Menschen Shakespeare's als frei und verantwortlich angesehen wissen, auch im Hinblick auf den ausgiebigen Gebrauch, den der Dichter vom Übernatürlichen macht. Er führt sehr treffend aus, wie bei Shakespeare das Übernatürliche in bedeutungsvoller Relation zu den Hauptträgern der Handlung steht, fährt aber im übrigen fort, als Beweis seiner richtigen Erkenntnis der wahren Bedeutung des Übernatürlichen in Shakespeare's Dramen: „Moreover, its influence is never of a compulsive kind. It forms no more than an element, however important, in the problem with which the hero has to deal, and we are

---

[1]) A. C. Bradley: Shakespearean Tragedy, London 1904, p. 12.

never allowed to feel that it has removed his capacity or responsibility for dealing with this problem" (p. 14). Bradley ist auch weit davon entfernt, aus beliebigen Zitaten sich eine Lebens- und Weltanschauung Shakespeare's zu konstruieren, die dieser nie gehabt hat. Er weist ausdrücklich darauf hin, dafs besondere Aussprüche nur im Zusammenhange mit dem ganzen Drama Bedeutung haben, aus jenem herausgelöst jedoch alle Beweiskraft einbüfsen: „We find a few references to gods or God, to the influence of the stars, to another life: some of them certainly, all of them perhaps, merely dramatic — appropriate to the person from whose lips they fall" (p. 38). So hält es Bradley denn auch für verfehlt, aus den häufigen Erwähnungen des Übernatürlichen den Schlufs zu ziehen, dafs sich Shakespeare die Menschen als von einer geheimnisvollen konkreten Gewalt, gleich einem deus ex machina, gelenkt und geleitet gedacht und nun die Absicht gehabt habe, eine solche übernatürliche Lenkung in seinen Dramen zur Darstellung zu bringen: „although this or that dramatis persona may speak of gods or of God, of evil spirits or of Satan, of heaven and of hell, and although the poet may show us ghosts from another world, these ideas do not materially influence his representation of life, nor are they used to throw light on the mystery of its tragedy. The Elizabethan drama was almost wholly secular; and while Shakespeare was writing he practically confined his view to the world of non-theological observation and thought, so that he represents it substantially in one and the same way whether the period of the story is pre-Christian or Christian. He looked at this 'secular' world most intently and seriously; and he painted it, we cannot but conclude, with entire fidelity, without the wish to enforce an opininion of his own, and, in essentials, without regard to anyone's hopes, fears, or beliefs" (p. 25). So sieht auch Bradley in Shakespeare keinen Schicksalsdichter; wohl wird die Welt des Dichters von einer grofsen sittlichen Ordnung beherrscht, die aber keineswegs aufzufassen ist „as a fate, whether malicious and cruel, or blind and indifferent to human happiness and goodness" (p. 26). In der Auffassung der Art freilich, wie der Verfasser sich das Walten jener sittlichen Ordnung denkt, sind wir mit ihm nicht immer einer Meinung. Bradley drückt

diese seine Auffassung mit den Worten des Schauspielkönigs im „Hamlet“ aus:

Our thoughts are ours, their ends none of our own,

scheint uns diese Worte aber doch in zu engem Sinne auszulegen, wenn er von den Menschen der Shakespeare'schen Dramen erklärt: „They fight blindly in the dark, and the power that works through them makes them the instruments of a design which is not theirs. They act freely, and yet their action binds them hand and foot“ (p. 27). Uns scheint diese Bemerkung nicht völlig vereinbar mit einer andern zu sein, die wir für richtiger halten: „man is not represented in these tragedies as the mere plaything of a blind or capricious power, suffering woes which have no relation to his character and actions; nor is the world represented as given over to darkness“ (p. 279). Auch Bradley's Ausführungen über das Schicksal im „Hamlet“ (p. 173 s.) schliefsen wir uns nicht an. Wohl aber stimmen wir mit dem Verfasser überein, wenn er, die ganze Frage zusammenfassend, das Verhältnis von Freiheit und Schicksal so präzisiert: „Whatever may be said of accidents, circumstances and the like, human action is, after all, presented to us as the central fact in tragedy, and also as the main cause of the catastrophe. That necessity which so much impresses us is, after all, chiefly the necessary connection of action and consequence. For these actions we, without even raising a question on the subject, hold the agents responsible; and the tragedy would disappear for us if we did not. The critical action is, in greater or less degree, wrong or bad. The catastrophe is, in the main, the return of this action on the head of the agent. It is an example of justice; and that order which, present alike within the agents and outside them, infallibly brings it about, is therefore just. The rigour of its justice is terrible, no doubt, for a tragedy is a terrible story; but, in spite of fear and pity, we acquiesce, because our sense of justice is satisfied“ (p. 31).

Bradley ist unter den uns bekannten Shakespeare-Ästhetikern, die sich über das Schicksal äufsern, der Einzige, der ausdrücklich darauf hinweist, dafs der Charakter der dramatischen Personen nicht mit ihrem Schicksal identisch ist.

Der Verfasser ist nicht der Ansicht, dafs des Dichters Interesse sich in einer feinst-möglichen Charakter-Zeichnung erschöpft habe, ohne auf die organische Entwicklung der Situationen die gebührende Sorgfalt zu verwenden: „To say that it (Shakespeare's interest) lay in mere character, or was a psychological interest, would be a great mistake, for he was dramatic to the tips of his fingers. It is possible to find places where he has given a certain indulgence to his love of poetry, and even to his turn for general reflections; but it would be very difficult, and in his later tragedies perhaps impossible, to detect passages where he has allowed such freedom to the interest in character apart from action“ (p. 12). Unsere Ansicht, dafs Shakespeare's Menschen, und eben besonders seine Helden, stets nur als tragisch disponiert zu betrachten sind und es immer erst noch des Hinzutretens geeigneter Situationen bedarf, in denen jene Tragik sich entfalten kann, finden wir bei Bradley bestätigt: „The dictum that, with Shakespeare, 'character is destiny' is no doubt an exaggeration, and one that may mislead; for many of his tragic personages, if they had not met with quite peculiar circumstances, would have escaped a tragic end, and might even have lived fairly untroubled lives“ (p. 13). In der Tat, Charakter ohne Situation ist sowenig Schicksal, wie Äther-Schwingung Licht ist ohne eine Netzhaut, und Luftschwingung Schall ohne ein Trommelfell.

Über das Wesen des Schicksals läfst sich der Verfasser noch des näheren wie folgt aus: „If existence in an order depends on good, and if the presence of evil is hostile to such existence, the inner being or soul of this order must be of one nature with good. These are aspects of the tragic world at least as clearly marked as those which, taken alone, suggest the idea of fate. And the idea which they in their turn, when taken alone, may suggest, is that of an order which does not indeed award 'poetic justice', but which reacts through the necessity of its own 'moral', nature both against attacks made upon it and against failure to conform to it. Tragedy, on this view, is the exhibition of that convulsive reaction; and the fact that the spectacle does not leave us rebellious or desperate is due to a more or less distinct perception that the tragic suffering and

death arise from collision, not with a fate or blank power, but with a moral power, a power akin to all that we admire and revere in the characters themselves. This perception produces something like a feeling of acquiescence in the catastrophe, though it neither leads us to pass judgment on the characters nor diminishes the pity, the fear, and the sense of waste, which their struggle, suffering and fall evoke. And, finally, this view seems quite able to do justice to those aspects of the tragic fact which give rise to the idea of fate. They would appear as various expressions of the fact that the moral order acts not capriciously or like a human being, but from the necessity of its nature, or, if we prefer the phrase, by general laws, — a necessity or law which of course knows no exception and is as 'ruthless' as fate“ (p. 35 s.).

Daran knüpft der Verfasser die Frage, wie es möglich sei, dafs innerhalb dieser sittlichen Ordnung das Böse in so zersetzender und vernichtender Weise am Werk sein könne, da es doch jener sittlichen Ordnung gerade zuwider sei: „the evil against which it (the idea of a moral order) asserts itself, and the persons whom this evil inhabits, are not really something outside the order, so that they can attack it or fail to conform to it; they are within it and a part of it. It itself produces them, — produces Jago as well as Desdemona, Jago's cruelty as well as Jago's courage. It is not poisoned, it poisons itself“ (p. 36 s.). „We do not think of Hamlet merely as failing to meet its demand, of Antony as merely sinning against it, or even of Macbeth as simply attacking it. What we feel correspondends quite as much to the idea that they are its parts, expressions, products; that in their defect or evil it is untrue to its soul of goodness, and falls into conflict and collision with itself; that, in making them suffer and waste themselves, it suffers and wastes itself; and that when, to save its life and regain peace from this intestinal struggle, it casts them out, it has lost apart of its own substance, — a part more dangerous and unquiet, but far more valuable and nearer to its heart, than that which remains, — a Fortinbras, a Malcolm, an Octavius“ (p. 37).

Auf diese Frage ist keine Antwort zu finden und wir brauchen wohl nicht erst ausdrücklich zu erklären, dafs wir

unsere oben, bei Besprechung der Goethe'schen Ansichten gemachte Bemerkung, wo wir das Böse, die Schuld als aus der egoistischen Natur des Menschen entspringend bezeichnet haben, nicht als eine Lösung dieses Rätsels haben ausgeben wollen. Vielmehr bleiben wir mit Bradley vor dieser letzten Frage stehen und bekennen: „Shakespeare was not attempting to justify the ways of God to men, or to show the universe as a Divine Comedy. He was writing tragedy, and *tragedy would not be tragedy if it were not a painful mystery*" (p. 38).

Wir haben oben ausgeführt, dafs sich Bradley hie und da das Schicksal doch als eine gar zu konkrete Gewalt denkt. Das gilt ganz besonders von seiner Auffassung des Schicksals im „Othello"". Im Gegensatz zu „King Lear", wo, trotz aller Furchtbarkeit, das Schicksal sich doch nicht im einzelnen geradezu aufdringlich zu fühlen gibt, weil sein Tätigkeitsfeld sich gleichsam über eine ganze Welt zu erstrecken scheint, meint der Verfasser, dafs im „Othello" das Gefühl des Peinlich-Aufdringlichen erweckt werde, denn: „In reading „Othello" the mind is not thus distended. It is more bound down to the spectacle of noble beings caught in toils from which there is no escape; while the prominence of the intrigue diminishes the sense of the dependence of the catastrophe on character, and the part played by accident in this catastrophe accentuates the feeling of fate. This influence of accident is keenly felt in „King Lear" only once, and at the very end of the play. In „Othello", after the temptation has begun, it is incessant and terrible (p. 181 s.). Und dann fährt der Verfasser fort: „The skill of Jago was extraordinary, but so was his good fortune". Er denkt sich also gleichsam das Schicksal als mit den Schurkereien Jago's im Bunde. „The skill of Jago": Da liegt der Fehler, der den Verfasser zu jener irrtümlichen Ansicht des sich peinlich bemerkbar machenden Schicksals im „Othello" führt. Es kann bei Jago nicht im geringsten von einer Geschicklichkeit im Intriguieren die Rede sein, sondern bei einer näheren Betrachtung überrascht uns seine erstaunliche Ungeschicklichkeit, wie es Wetz überzeugend nachgewiesen hat; und dafs Jago trotz ihrer seinen gemeinen Zweck erreicht, ist nicht auf das Konto seiner Schlauheit zu setzen, sondern erklärt sich lediglich aus der durch die Leidenschaft in Othello

bewirkten Verblendung, die ihn das Nächstliegende übersehen läfst.[1]) Wenn also Bradley meint, „that some readers, while acknowledging, of course, the immense power of „Othello", and even admitting that it is dramatically perhaps Shakespeare's greatest triumph, still regard it with a certain distaste, or, at any rate, hardly allow it a place in their minds besides „Hamlet", „King Lear" and „Macbeth" (p. 183), und sich in diese Art von Lesern mit einbegreift, so ist daran nicht Shakespeare's Dichtung, sondern das unrichtige Verständnis unseres Autors Schuld.

Gehen wir noch auf Bradley's Äufserungen über „Macbeth" ein, so ist zu sagen, dafs er hier die Verhältnisse durchweg richtig würdigt.

Er bezeichnet Macbeth als in vollem Umfange frei gegenüber den Hexen: „The prophecies of the Witches are presented simply as dangerous circumstances with which Macbeth has to deal; they are dramatically on the same level as the story of the Ghost in „Hamlet", or the falsehoods told by Jago to Othello (p. 343). „Speaking strictly we must affirm that he was tempted only by himself. *He* speaks indeed of their 'supernatural soliciting'; but in fact they did not solicit. They merely announced events: they hailed him as Thane of Glamis, Thane of Cawdor, and King hereafter. No connection of these announcements with any action of his was even hinted by them. For all that appears, the natural death of an old man might have fulfilled the prophecy any day. In any case, *the idea of fulfilling it by murder was entirely his own*" (p. 344). „We have no hope that he will reject their advice; but so far are they from having, even now, any power to compell him to accept it, that they make careful preparations to deceive him into doing so" (p. 345). Sehr treffend bemerkt Bradley, dafs, wenn man von einem Opfer der Hexen reden wolle, man mit

---

[1]) Wetz: Die Menschen in Shakespeare's Dramen, p. 262 ss. Vgl. die Anmerkungen zu pp. 326 und 344. — Dafs das Wort Verblendung hier nicht in dem, im Verlaufe dieser Arbeit als unzutreffend nachgewiesenen Sinne von Willensunfreiheit gemeint ist, versteht sich von selbst. Wir gebrauchen dieses Wort hier, um Wetz' Ausdrucksweise beizubehalten, dessen soeben zitierten Ausführungen es entnommen ist.

Recht nicht Macbeth, sondern Banquo als solches bezeichnen könne, freilich in einem etwas anderen Sinne, als es gewöhnlich von Macbeth geschieht (p. 379).

Auch folgende passende Bemerkung über die Freiheit bei Shakespeare finde hier noch ihre Stelle: „abnormal conditions are never introduced as the origin of deeds of any dramatic moment. Lady Macbeth's sleep-walking has no influence whatever on the events that follow it. Macbeth did not murder Duncan because he saw a dagger in the air: he saw the dagger because he was about to murder Duncan. Lear's insanity is not the cause of a tragic conflict any more than Ophelia's; it is, like Ophelia's, the result of a conflict; and in both cases the effect is mainly pathetic. If Lear were really mad when he divided his kingdom, if Hamlet were really mad at any time in the story, they would cease to be tragic characters" (p. 13 s.).

Einen neuen vortrefflichen Gedanken über Macbeth's Verhältnis zu den Hexen bringt der Verfasser noch vor. Er weist mit Recht darauf hin, dafs keine der Hexen-Prophezeiungen eine Handlung Macbeth's betrifft, die er dann später ausführte, oder ausführen müfste, sodafs also schon aus diesem Grunde die Vermutung, dafs den prophetischen Worten fatalistische Kraft innewohne, von vornherein als unberechtigt abzuweisen ist: „not one of the things foreknown is an action. This is just as true of the later prophecies as of the first. That Macbeth will be harmed by none of woman born, and will never be vanquished till Birnam Wood shall come against him, involves ..... no action of his. It may be doubted, indeed, whether Shakespeare would have introduced prophecies of Macbeth's deeds, even if it had been convenient to do so; he would probably have felt that to do so would interfere with the interest of the inward struggle and suffering" (p. 345 s.).

Zum Schlufs sei noch bemerkt, dafs die religiösen Erwähnungen in „Macbeth" nicht zu dem Schlufs berechtigen, dafs Shakespeare hier „a providence which supernaturally interferes" habe hervortreten lassen wollen (p. 172). Die Hinweisung auf Macbeth's Gefühl, dafs er „eternally lost" (p. 173) sei, besagt gar nichts. Macbeth achtet die Ewigkeit nicht Glaubt man aus seinem Monologe I. 7. nicht die Worte

Faust's herausklingen zu hören: Das Drüben kann mich wenig kümmern!? —

Eine eigenartige Auffassung von der Behandlung der Willensfreiheit im „Macbeth" hat Mauerhof.[1]) Er fafst sie lediglich im philosophischen Sinne, also haben wir einen Beweis seiner Aufstellungen nicht zu erwarten und dieser Standpunkt führt ihn zu der ungeheuerlichen Behauptung: Macbeth „mufs die Kämmerer morden, mufs die Mörder Banquo's dingen, mufs Weib und Kinder hinschlachten lassen und über alledem endlich verzweifeln: und er mufs dies alles um so mehr, je kräftiger sein Wille zum Leben und je idealer sein Sinn ist. Gegen diese Notwendigkeit ist jeder Einspruch vergeblich" (p. 49), während zuvor „der Drang zum Bösen nicht unaufhaltsam in ihm" war, „da Macbeth demselben aus eigenen Mitteln Halt zu gebieten" vermochte (p. 48). Und so etwas nennt Mauerhof ausdrücklich Tragik![2]) Mauerhof's Ausführungen strotzen derartig von Ungereimtheiten, dafs mit einer weiteren Abrechnung hier gar nicht gedient sein kann. —

Den eigenartigen Widerspruch, durch den wir bereits mehrere Autoren ein an sich richtiges Urteil über die Willensfreiheit durch ungenaue Interpretation der dramatischen Verhältnisse — wenn auch unwissentlich — haben wieder aufheben sehen, finden wir auch bei Genée. Er erklärt: „Macbeth's innere Freiheit ist durch keine äufsere Gewalt oder durch ein höheres Gebot beschränkt".[3]) Der von vornherein in Macbeth ruhende Keim des Ehrgeizes, so meint Genée richtig, wird durch die „lügnerisch-wahre Prophezeiung der Hexen" zu voller Blüte getrieben. Der „dämonische Einflufs seines Weibes" jedoch bewirkt, dafs Macbeth „in völlige Begriffsverwirrung gerät" (ib.). Genée nähert sich hier der Auffassung

---

[1]) Emil Mauerhof: Shakespeareprobleme, Kempten 1905.

[2]) Josef Kohler: Verbrecher-Typen in Shakespeare's Dramen, p. 14. Gegenüber der Lady denkt er sich ihn unfrei: Sie nimmt „alle ihre Kraft zusammen und der Held ist überwunden" (p. 20). Er meint sogar, dafs Macbeth sich willig der Lady unterordne (p. 21).

[3]) Rudolf Genée: William Shakespeare in seinem Werden und Wesen, Berlin 1905, p. 311.

v. Friesen's und anderer Autoren, die die Ansicht vertreten, dafs Macbeth fast besinnungslos zum Morde taumele. Ein solcher Zustand schliefst die Willensfreiheit völlig aus, also liegt hier ein krasser Widerspruch in Genée's Ausführungen zutage. Dafs Macbeth durchweg Herr der Situation bleibt, wird unten bewiesen werden; hier sei nur noch der seltsame Grund angeführt, mit dem der Autor diese irrtümliche Ansicht zu stützen sucht. Er glaubt die Begriffsverwirrung herleiten zu können aus dem „Gegensatz, in den hier Macbeth zu Banquo gestellt ist. Die Hexen kennen diesen Unterschied, denn sie antworteten dem Banquo nur auf dessen ausdrückliches Befragen, während sie von vornherein sich nur an Macbeth wendeten" (ib.). Demnach müfste die „Begriffsverwirrung" bereits vor der Hexenbegegnung eingetreten sein, aber wodurch denn? Dafs man sogar aus der völlig verschiedenen Wirkung der Prophezeiung auf Macbeth und Banquo nicht auf eine Begriffsverwirrung schliefsen kann, das lehrt der Wortlaut des Dramas so eklatant, dafs ein solcher Irrtum nur aus der Annahme verständlich wird, der Verfasser habe sich gar zu sehr allgemeinen ästhetischen Eindrücken hingegeben, ohne den Worten Macbeth's die erforderliche Beachtung angedeihen zu lassen. Diese Vermutung wird verstärkt, wenn wir an anderer Stelle Genée völlig unumwunden erklären sehen: „Seine Liebe zu ihr war es, die ihn ihrem Willen unterwarf" (p. 314). Untersteht Macbeth nicht doch einer „äufseren Gewalt", wenn von der Lady behauptet wird, dafs sie seine „grofse Heldennatur so jammervoll zerstört" habe? (p. 315).

Die Ausführungen Genée's über Macbeth's Verhältnis zur Willensfreiheit sind also durchaus widerspruchsvoll. Um so beredtere, überzeugendere Worte weifs dafür der Verfasser dem Schicksal, besonders im „King Lear", zu widmen. Von der sturmbewegten Welt dieser Tragödie urteilt Genée: Hier „fallen die Schläge des wütenden Geschickes mit solcher Wucht auf Schuldige wie Unschuldige, als ob die ganze Menschheit davon betroffen werde" (p. 321). Genée bekundet ein feines Gefühl für die schicksalsmäfsige Erweiterung, in der sich uns im „Lear" die dramatischen Verhältnisse zeigen, so dafs es doppelt wünschenswert gewesen wäre, wenn er dem Schicksal auf seinem furchtbaren Wege im einzelnen nachgegangen wäre und

uns gerade an dieser „Tragödie des Weltunterganges“, wie sie Brandes treffend nennt, „Shakespeare's Gröfse in der dramatischen Symbolik, durch die in dieser Tragödie alles über die natürlichen Verhältnisse hinauswächst“ (p. 321), zu deutlichem Bewufstsein gebracht hätte.[1]) —

Gleichfalls nicht widerspruchsfrei sind die Ausführungen J. Hense's.[2]) Macbeth's Verhältnis zur Lady verkennt er vollständig, wenn er behauptet, dafs diese, die er als „in noch höherem Mafse (als Macbeth) als vom Ehrgeize angestachelt“ charakterisiert (p. 124), ihren Gatten nicht nur zum Entschlufs (pp. 115 und 124), sondern auch zur Entscheidung, d. h. zur Tat dränge (p. 122) und ihn geradezu zum Morde „verführe“ (p. 123). Das trifft in keiner Weise zu, denn Macbeth bleibt in jedem Augenblick Herr seiner selbst. Nebenbei sei kurz erwähnt, dafs sich auch bei Hense, die weit verbreitete irrtümliche Ansicht wiederfindet, es sei die Stimme des Gewissens, also sittliche Bedenken, die Macbeth, besonders I. 7, in der Ausführung seines verbrecherischen Vorhabens zögern lassen. Es wird unten bewiesen werden, dafs das Gewissen vor der Tat in Macbeth gar nicht zu Worte kommt.

Worin nun der Widerspruch liegt, den Hense begeht, ist dieses, dafs er trotz des Abhängigkeits-Verhältnisses, in das er unseren Helden zur Lady bringt, dennoch von Macbeth behauptet, dafs er „stets in freier Selbstbestimmung“ handle (p. 120). Dieses Urteil ist zwar in erster Linie in Beziehung auf Macbeth's Verhältnis zu den Hexen gemeint, aber doch in so allgemeiner Form abgegeben, dafs wir nicht umhin können, auch Macbeth's Stellung zur Lady als darin einbegriffen zu sehen. Wer verführt wird, handelt eben nicht mehr frei, d. h. seinem eigenen Willen gemäfs, sondern folgt, ohne richtige Einsicht in die Tragweite seines Tuns, einem fremden Willen. — Darin ist freilich Hense im Recht, dafs er erklärt, „Macbeth“

---

[1]) Manche treffende Bemerkungen über das Schicksal im Drama finden sich bei Berger, wenn wir auch seiner, der Transcendenz sich nähernden Auffassung des Schicksals bei Shakespeare nicht immer beipflichten. Alfred Frhr. v. Berger: Dramaturgische Vorträge, 2. Aufl., Wien 1891.

[2]) Shakespeare's Macbeth, hrsg. usw. von J. Hense, 2. Aufl., Paderborn 1906.

sei kein Drama, in dem ein Schicksal „die auftretenden Personen in ihrem Denken und Handeln lenkt und leitet“ (ib.). Dagegen müssen wir dem Verfasser in seinem Bemühen entgegentreten, die Tragödie zu einer spezifisch christlichen zu stempeln, in der alle Personen ihr Tun in frommer Gottergebenheit dem Christengott empfehlen. Wäre eine solche Behauptung mit den Hinweisen auf die häufigen, christliche Vorstellungen enthaltenden Äufserungen der dramatischen Personen zu stützen, so müfsten Shakespeare's Historien und noch mehr die Römer-Tragödien des Dichters, die von Ausdrücken wie fate, destiny, chance etc. von Flüchen, von Erwähnungen ominöser Ereignisse und fatidiker Träume gleichsam wimmeln, die vollendetsten Schicksals-Tragödien in des Wortes übelster Bedeutung sein. Höchst verwunderlich ist es übrigens, wie Hense die Worte Macduff's: Did heaven look on and would not take their part? (IV. 3. 223 s.), die dieser bei der Nachricht von der Ermordung seiner Familie äufsert, für seine Ansicht anführen kann, da sie doch in ihrem Groll gegen eine göttliche Vorsehung, deren Vorstellung diesen Worten zu Grunde liegt, höchst unchristlich sind! —

Diese historische Darlegung der Urteile über unseren Gegenstand belehrt uns: Der Streit der Meinungen bezüglich des Schicksals bei Shakespeare dreht sich im wesentlichen um Immanenz und Transcendenz. Die launige Unterscheidung aus der reinen Ästhetik herübernehmend, könnte man also auch von einer Shakespeare-Ästhetik „von oben“ und einer solchen „von unten“ reden. Die letztere, die streng immanente, ist allein geeignet, den Gesetzen der Shakespeare'schen Kunst gerecht zu werden; doch es wird sich bei unserer Untersuchung bald herausstellen, dafs mit den Schlagwörtern transcendent und immanent die Frage nicht erschöpfend zu erklären ist. Freilich bedarf es zur Lösung unserer Aufgabe nicht eines Fluges in übersinnliche Regionen. Wir werden uns von dem sicheren Boden der natürlichen Erklärung nicht entfernen. Was wir als wesentlich in den Shakespeare'schen Schicksalsbegriff aufnehmen, ist etwas, was, zwar hie und da andeutungsweise kurz erwähnt, bislang durch eine eigene Untersuchung noch nicht als konstitutiv aufgezeigt worden ist. Es ist zweierlei: Zunächst der, selbst die Möglichkeit persönlicher Einwirkung

gänzlich ausschliefsende Lebensprozefs, der in seiner natürlichen Entfaltung so seltsam, absichtslos und wahllos Ereignisse in den Weg eines Menschen treiben kann, dafs ihm hierdurch eine völlig andere Richtung gegeben wird, für die jenes zufällige Kreuzen von Ereignissen im höchsten Mafse bestimmend ist; sodann das majestätische Walten eines erhabenen, moralischen Weltgesetzes, gegen das sich niemand bei Shakespeare auf die Dauer erfolgreich auflehnt und das sich bei jeder frivolen Verletzung mit überlegener Gewalt sicher restituiert.

Systematischer Teil.

„Diese Gestalt, diese Komplexion hervorgeholt zu haben aus den Tiefen, aus der Werkstätte der Menschennatur: Das ist ein iegesgang in's Reich der Mütter, der doch noch mehr zu bedeuten hat, als der Faust's, wenn er die Helena von da heraufholt.“ K. Werder.

Vor Eintritt in die Untersuchung ist die Frage nach der Authentizität der Hexen-Szenen klar zu stellen.

Die von den Herausgebern des „Cambridge Shakespeare“ aufgestellte Hypothese,[1]) dafs die Hexen-Szenen, wenigstens zum Teil, nicht Shakespeare's Werk seien, sondern dafs Middleton Anteil an ihnen habe, die hernach hauptsächlich von Fleay aufgegriffen ist,[2]) der dann in den Hexen sogar Schicksalsgöttinnen oder Nornen erblicken wollte, ist nur in sehr beschränktem Umfange akzeptiert.

Eine gründliche Widerlegung hat dieser vagen Annahme Spalding gewidmet,[3]), dessen Argumentation wir uns hier anschliefsen.

Auch die neuesten Publikationen stimmen in der Ablehnung der Ansicht Fleay's überein.[4])

---

[1]) Macbeth, ed. by W. G. Clark and W. A. Whright, Clarendon Press Edition 1885, p. VIII ss.

[2]) The New Shakespeare Society's Transactions 1874, II. part., p. 339 ss. — Fleay: Chronicle II, 374.

[3]) Spalding: On the witch-scenes in Macbeth, New Shakespeare Society's Transactions 1877, p. 27 ss. — Cf. Hales, New Shakespeare Society's Transactions 1874, II. part, p. 255 ss.

[4]) Th. Middleton's Works, ed. by A. H. Bullen, London 1885—1886, vol. I, p. LII ss. — The Tragedy of Macbeth, ed. etc. by A. W. Verity, Cambridge 1902, p. XXXVII ss. — Hugo Jung: Das Verhältnis Thomas Middleton's zu Shakespeare, Leipzig 1904, Münchener Beiträge XXIX, p. 67. — Karl Christ: Quellenstudien zu den Dramen Thomas Middleton's, Strafsburger Dissertation, Borna-Leipzig 1905.

Nach der Darstellung im Drama ist der Gedanke an die Krone in Macbeth schon wach, bevor er noch mit den Hexen zusammentrifft. Dafs ihm ursprünglich eine friedliche Erfüllung seiner ehrgeizigen Wünsche vorgeschwebt hat, versichert uns die Lady, die ihm eben daraus einen Vorwurf macht:

> ... thou wouldst be great;
> Art not without ambition, but without
> The illness should attend it: *what thou wouldst highly,*
> *That wouldst thou holily, wouldst not play false.*
> (I. 5, 16—19)

Der Umstand, dafs die Hexen sich vertraut zeigen mit Macbeth's persönlichen Verhältnissen, d. h. mit seiner kürzlich durch den Tod des Vaters herbeigeführten Beförderung zum Than von Glamis und dafs sie ihm die Ernennung zum Than von Cawdor prophezeien, die ihm denn auch sogleich nach ihrem Verschwinden durch Boten des Königs übermittelt wird, bewirkt, dafs er zu der Weissagekunst der Hexen Vertrauen fafst. So schreibt er denn an die Lady über die Begegnung: „I have learned *by the perfectest report, they have more in them than mortal knowledge* (I. 5, 1—3). Dieses Vertrauen zeigt sich auch noch in etwas Anderem: ist es doch gerade Macbeth, der, nachdem er mit Banquo einige Worte über das plötzliche Verschwinden der Hexen gewechselt hat, zuerst auf die Prophezeiungen selbst zu sprechen kommt, indem er Banquo mit den Worten anredet: Your children shall be kings (I. 3, 86), wobei er keinen anderen Hintergedanken hat, als von Banquo die gleifsende Verheifsung noch einmal wiederholt zu hören; und als dann Banquo in den gewünschten Worten erwidert: *You* shall be king (I. 3, 87), da vervollständigt er diese Entgegnung eilfertig mit dem Zusatz, den er bedeutsam in eine Frage kleidet: And thane of Cawdor too: went it not so? (I. 3, 88). Etwas Ähnliches kehrt I. 3, 119—121 wieder, nachdem die Prophezeiung bezüglich des Thans von Cawdor sich erfüllt hat. Auch hier wünscht er von Banquo eine Äufserung zustimmenden Vertrauens zu hören, wendet sich aber, um möglichst die eigene Meinung hintanzuhalten, wiederum mit einer Frage an ihn, aus der aber doch mit aller Klarheit sein eigenes Vertrauen zu den Hexen hervorgeht.

Der Grund übrigens, weshalb er so auf Umwegen Banquo's Meinung über die Zuverlässigkeit der Hexen zu erfahren sucht, seine Meinung selbst aber verschweigt, ist der, dafs in seinem Inneren bereits sündhafte Gedanken an eine gewaltsame Erfüllung der dritten Prophezeiung aufgekeimt sind, er also alle Veranlassung hat, vor dem Zeugen der Hexen-Begegnung, der ja, so gut wie Macbeth selbst, weifs, dafs, nach menschlicher Voraussicht, die Krone nicht anders als durch Gewalt zu erreichen ist, sich jeder Äufserung des Vertrauens, die ihn jenem gegenüber nur verdächtigen mufs, zu enthalten.

Vertrauen ist also das Charakteristische seines Verhältnisses zu den Hexen und eben dieses Vertrauen hat zur Folge, dafs er in ihren Worten zugleich ein Unterpfand sicheren Gelingens glaubt finden zu dürfen. So paart sich Vertrauen in ihm mit Zuversicht.

Da die Prophezeiung der dritten Hexe sich mit einem Wunsche deckt, den Macbeth schon lange im Stillen genährt hat, die Prophezeiung also bei ihm auf einen Boden fällt, der im geheimen bereits mit phantastischen Plänen bestellt ist: was Wunder, dafs sein Ehrgeiz sogleich üppig in die Halme schiefst! Demgemäfs ändert sich denn auch sein blofser sehnsüchtiger Gedanke an die friedliche Erreichung der Krone sofort nach der Begegnung in einen solchen an eine gewaltsame, und sein phantastisches, impulsives Temperament steigert diesen Gedanken sogleich weiter bis zum festen Entschlufs. Dafs er in der Tat jetzt schon zum Äufsersten entschlossen ist, erhellt aus den Worten, die er alsbald nach der Begegnung mit den Hexen zu sich spricht:

Present fears
Are less than horrible imaginings:
My thought whose murder yet is but fantastical
Shakes so my single state of man in me that function
Is smother'd in surmise, and *nothing is*
But what is not. (I. 3, 137—142)

und nicht minder aus denen, die er äufsert, als er durch Malcolm's Ernennung zum Prinzen von Cumberland und damit zum Thronfolger den geraden Weg zur Krone versperrt sieht:

The prince of Cumberland! that is a step,
On which I must fall down, or else o'erleap,
For in my way it lies. Stars, hide your fires,
Let not light see my black and deep desires:
The eye wink at the hand; yet let that be
Which the eye fears, when it is done, to see.
(I. 4, 48—53)

Macbeth ist zum Morde entschlossen: der Gedanke ist sein volles Eigentum, und er zielt auf die Tat ab auf Grund des durch die Hexen in ihm begründeten festen Vertrauens in die sichere Erfüllung der ehrgeizigen Wünsche. Es ist ein Irrtum zu behaupten, dafs erst die Hexen den Ehrgeiz in Macbeth erwecken.[1])

Nun ist es freilich vom Entschlufs bis zur Tat häufig noch ein weiter Weg, der besonders qualvoll wird durch Bedenken verschiedenster Art, die sich dem Menschen hemmend entgegenstellen. So ist es auch bei Macbeth, dem allerdings die Lady in der Ebnung seiner Sündenbahn die wirksamsten Dienste leistet. Wie hinsichtlich der Hexen, so drängt sich nun auch hinsichtlich der Lady die Frage auf, wieweit Macbeth ihr gegenüber bei seinem Tun als willensfrei bezeichnet werden könne. Um erst einmal alle für Macbeth's Tat als fördernd oder hemmend sich erweisenden Motive bei einander zu haben, ist es nötig, hier die Behandlung von Macbeth's Verhältnis zu den Hexen zu unterbrechen, was um so eher angängig ist, als er vor dem Morde nicht wieder mit ihnen zusammentrifft. Die von den Hexen in ihm geweckten Motive wirken in Macbeth nach dem Gesetz der Kausalität weiter.

---

[1]) So urteilen z. B. H. Th. Rötscher: Zyklus dramatischer Charaktere, Berlin 1844, p. 137. — R. H. Hiecke: Shakspeare's Macbeth, Merseburg 1846, p. 11. — C. C. Hense: Shakespeare, Halle a. S. 1884, p. 523. — A. Brandl: Shakspere, Berlin 1894, p. 181. — G. Brandes: William Shakespeare, 2. Aufl., Leipzig 1898, p. 593. — Peter Hau: Die ausländischen Klassiker, I., Shakespeare's Macbeth, Leipzig 1903, p. 72. — Richtig dagegen urteilt Ernst Kröger: Die Sage von Macbeth bis zu Shakespeare, Berlin 1904, p. 173. Bd. XXXIX der Palästra, hrsg. von Brandl, Roethe, E. Schmidt. — Gleichfalls verfehlt ist es, Macbeth als eine „Beute“, ein „Opfer“ der Prophezeiungen zu bezeichnen, so R. G. Moulton: Shakespeare as a dramatic artist, 2. ed., Oxford 1888, pp. 154 und 167.

Es ist gezeigt worden, dafs die Prophezeiungen der Hexen einen latent in ihm schlummernden Wunsch nach der Krone bis zu einem festen Mordentschlufs steigern. Diesem Entschlufs gegenüber regt sich nun in Macbeth zweierlei: zunächst die Furcht vor den Folgen des Meuchelmordes:

> If it were done when't is done, then 't were well
> It were done quickly: if the assassination
> Could trammel up the consequence, and catch,
> With his surcease, success; that but this blow
> Might be the be-all and the end-all here, . . . (I. 7, 1—5)

und dann die Einsicht dessen, dafs die ganzen Verhältnisse eigentlich gegen eine solche Tat reden, lassen ihm diese bedenklich erscheinen. Das sind die Motive, die mit dem durch die Hexen in ihm verstärkten Motiv des Ehrgeizes in heftigen, wenn auch kurzen Widerstreit geraten. Dabei spielt die Lady eine wichtige Rolle.

Als Macbeth der Lady brieflich von seinem Zusammentreffen mit den Hexen und von der ihm gewordenen lockenden Verheifsung berichtet, da beherrscht sie der Gedanke an die Krone sogleich vollständig, und nicht nur aus ihren klaren Worten, sondern ebenso aus dem unbestimmt gehaltenen, mehr durch das, was er verschweigt, als durch das, was er ausspricht, bedeutungsvollen Briefe Macbeth's geht hervor, dafs auch der Lady der Gedanke an die Krone nicht neu ist, dafs vielmehr beide Gatten gemeinsam dieser Gedanke schon beschäftigt hat.[1])

Auch die Lady sieht, und zwar in noch höherem Grade als Macbeth, in der Prophezeiung zugleich eine Gewähr für ihre Erfüllung, glaubt sie doch, „fate and methaphysical aid“ (I. 5, 27) seien hier im Spiele; und als ihr des Königs nahe bevorstehender Besuch gemeldet wird, will sie diese sich ihr

---

[1]) Also liegt keine Berechtigung vor, zu sagen: „Eine oberflächliche Andeutung von Macbeth's Hoffnungen genügt ihr, den Mordplan zu fassen, ohne eine Spur von Skrupeln und Seelenkampf“. — F. Kreyssig: Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit und seine Werke, 2. Aufl., Berlin 1859, p. 378. — Shakespeare zeichnet die Verhältnisse so deutlich, dafs es der Mühe nicht bedarf, zu „grübeln, ob wohl Macbeth mit seiner Gemahlin schon früher ehrgeizige Pläne entworfen habe.“ — v. Friesen: Über Shakespeare's Macbeth. Shakespeare-Jahrbuch IV., (1969), p. 211.

aufdrängende Gelegenheit, die Prophezeiung zur Tatsache werden zu lassen, nicht ungenützt vorübergehen lassen, und so steht denn, gemäfs der im Guten wie im Bösen unentwegteren weiblichen Natur, für sie die Art, wie die Krone zu erlangen ist, augenblicklich fest. Da kommt Macbeth zu ihr, der bereits zur Tat entschlossen war; doch als ihm die Lady eröffnet, dafs sie in der kommenden Nacht den Mord ausführen werde und ihm auf das eindringlichste erheuchelte Freundlichkeit gegenüber dem König einschärft, da weicht er aus und biegt die unheimliche Unterredung um mit den Worten: we will speak further (I. 5, 69).

Dem Empfange des Königs hält sich Macbeth fern: jetzt, da das Äufserste unmittelbar bevorsteht, sträubt sich sein Inneres gegen den Meuchelmord und macht ihn ruhelos. Bedenken verschiedenster Art quälen ihn, die sich dann schliefslich in dem Monologe zu Anfang von I. 7 Luft machen und sie vermögen in ihm den grofsen Umschwung zu bewirken, dafs er der Lady erklärt: „we will proceed no further in this business" (I. 7, 31). Nichts ist einer richtigen Auffassung von Macbeth's Charakter mehr zuwider, als aus diesem seinem Verhalten einen Schlufs auf ratlose Unentschlossenheit und mangelnde Tatkraft zu ziehen[1]); auch ist Macbeth nicht Fatalist[2]), trotz der unter dem ersten Eindruck der Prophezeiung geäufserten Worte:

> If chance will have me king, why, chance may crown me,
> Without my stir (I. 3, 143 ss.),

die allerdings fatalistisch klingen. Aber Macbeth's ferneres Verhalten ist doch wohl Beweis genug, dafs er von Fatalismus weit entfernt ist.

Es ist bemerkenswert, dafs, wie er in dem Monologe aus der Reihe der gegen die Tat redenden Gründe zuerst den äufserlichsten — wenn freilich auch wohl den praktisch bedeutungsvollsten — nämlich die Furcht vor den Folgen sich vorhält, er auch hier der Lady gegenüber seinen neu gefafsten Entschlufs mit dem alleräufserlichsten Grunde rechtfertigt:

---

[1]) R. H. Hiecke: Shakespeare's Macbeth, Merseburg 1846, p. 17, Anmerkung 1 und p. 26.

[2]) A. Schwartzkopff: Goethe's Faust, Shakespeare's Macbeth usw. Schönebeck 1868, p. 73.

He hath honour'd me of late; *and I have bought*
Golden opinions from all sorts of people,
Which would be worn now in their newest gloss,
Not cast aside so soon. (I. 7, 32—35)

Betrachten wir überhaupt die Gründe, die Macbeth im Monologe zu Anfang von I. 7 sich vergegenwärtigt, und diesen letzten, mit dem er vor der Lady sein Ablassen von dem Mordplan zu rechtfertigen sucht, so gestattet die Qualität dieser Gründe einen interessanten und für die richtige Beurteilung seines Charakters bedeutungsvollen Rückschlufs auf seine ganze Stellung zu einem Morde, sofern sich mit einem solchen nur Vorteile derart verbinden, wie sie seinem ehrgeizigen Naturell höchst erstrebenswert erscheinen.

Zunächst sagt Macbeth:

If it were done, when 't is done, then 't were well
It were done quickly: if the assassination
Could trammel up the consequence, and catch,
With his surcease, success; that but this blow
Might be the be-all and the end-all here,
But here, upon this bank and shoal of time —
We'd jump the life to come (I. 7, 1—7).

D. h. wenn ein schneller Dolchstofs die ganze Affaire mit einem Schlage aus der Welt schaffen könnte und die Tat weiter für mich gar keine üblen Folgen haben könnte, und wenn er mir überdies zugleich den sicheren Erfolg garantierte, dann stände, wie ich nun einmal bin, der Mordtat nichts im Wege.

. . . . . But in these cases,
We still have judgment here; that we but teach
Bloody instruments, which, being taught, return
To plague the inventor (v. 7—10).

Macbeth gesteht sich also, dafs nach dem irdischen Lauf der Dinge das Verbrechen sich doch endlich wider den Verbrecher kehrt, und diese Einsicht in die ihn unentrinnbar dünkende Vergeltung, flöfst ihm Bedenken ein gegen seine Tat. Es sind also rein egoistische, praktische Gründe, die bei ihm gegen den Mord reden. Im Folgenden schlägt er zwar etwas menschlichere Töne an:

He's (Duncan) here in double trust:
First, as I am his kinsman and his subjekt,
Strong both against the deed; then, as his host,
Who should against his murderers shut the door,
Not bear the knife myself (v. 12—16);

er hält sich also vor, dafs gerade ihm als Verwandten und Untertan des Königs, sowie als Gastgeber eine solche Tat besonders schlecht anstehe, womit er aber nicht sagen will, dafs er sie an und für sich verwerfe, sondern eben nur, weil er in dreifacher Beziehung zu dem König in besonders nahem Verhältnis stehe; aber doch auch hier wieder rein äufserliche Gründe, die alles moralischen Gehaltes bar sind: sie sind nichts Anderes als ein Appell an seine Kavaliersehre.

Besides, this Duncan
Hath born his faculties so meek, hath been
So clear in his great office, that his virtues
Will plead like angels, trumpet-tongued against
The deep damnation of this taking-off:
And pity, like a naked, new-born babe,
Striding the blast, or heaven's cherubim, hors'd
Upon the sigthless couriers of the air,
Shall blow the horrid deed in every eye,
That tears shall drown the wind (v. 16—25).

„Das ist wie im halben Traum gesprochen. In dieses Phantasieren versetzt ihn die Vorstellung eines furchtbaren Verbrechens, das ein ganzes Volk gegen ihn empören mufs.“[1])

„He hath born his faculties so meek“ heifst: verdient hat es Duncan ja nicht, dazu war sein Regiment zu gerecht und frei von aller Tyrannei, aber haben möchte ich die Krone deshalb doch. Es prägt sich also auch in jenen Worten im Grunde nichts Anderes aus, als dafs er nur die ihm unangenehmen Folgen der Mordtat im Auge hat, wenn er mit ihrer Ausführung noch zögert.

I have no spur
To prick the sides of my intent, but only

[1]) Vischer: Shakespeare-Vorträge, II. 81.

> Vaulting ambition which o'erleaps itself
> And falls on the other (v. 25—28).

D. h. einen sachlichen Grund für meine Tat kann ich nicht finden, im Gegenteil, es sprechen vielmehr alle sachlichen Gründe dagegen, aber das vermag noch nichts gegen meinen brennenden Ehrgeiz. Macbeth ist hier also gleichsam auf der Suche nach einem stichhaltigen Grunde, mit dem er die Berechtigung des Mordes sich selbst plausibel machen könnte.

Wir haben hier einen treffenden Beleg zu der von Wetz aufgefundenen Wahrheit, dafs bei den Leidenschaftsmenschen Shakespeare's „der Verstand nur das bemerkt, was die Leidenschaft zu nähren und zu steigern geeignet ist; was im entgegengesetzten Sinne wirken könnte, bemerkt er überhaupt nicht, oder er deutelt solange daran herum, bis es sich auch im Interesse der Leidenschaft, statt gegen dieselbe nutzbar machen läfst".[1] Eschenberg verkehrt die Verhältnisse vollständig, wenn er sagt: „Indem Macbeth mit sich selbst kämpft, verweilt er vornehmlich bei der Schuld, und kommt nur beiläufig auf die Gefahr, die dabei sein würde, den König zu ermorden".[2] Es ist auch nicht so, wie Mauerhof auf Grund des Monologes von Macbeth sagt: „Er, auf sich allein gestellt, will also, im Grunde genommen, die Tat nicht", indem er dabei die Lady als die eigentliche Triebkraft ansieht.[3])

Der alleräufserlichste Grund aber, der ihn noch vom Morde zurückhält, ist der oben zitierte, den er gegenüber der Lady vorbringt (I. 7, 32—35), wo er denn meint, von dem Morde abstehen zu müssen, weil der König erst ganz kürzlich wieder neue Ehren auf ihn gehäuft habe, so dafs er gerade jetzt beim Volke im denkbar günstigsten Lichte stehe, er aber alle Achtung plötzlich einbüfsen werde, sobald das Volk Kunde von seiner Missetat erhalte!

---

[1]) Engl. Studien XXXII, 296.

[2]) Joh. Joach. Eschenburg: Versuch über Shakespeare's Genie und Schriften in Vergleich mit den dramatischen Dichtern der Griechen und Franzosen, Leipzig 1771, pag. 200.

[3]) Emil Mauerhof: Shakespeare-Probleme, Kempten 1905, p. 37.

Indem wir so die Aufserlichkeit von Macbeth's Gründen aufzeigen, gewinnen wir damit erst den sicheren Mafsstab, Macbeth's Stellung zum Morde moralisch richtig zu beurteilen. Man hat bisher Macbeth's Monolog I. 7 immer als die mahnende Stimme des Gewissens angesprochen, womit denn gesagt wäre, dafs ein moralisches Werturteil über seine Tat ihn in der Ausführung dieser aufhalten könne. So sagt z. B. Vischer: „Wir sehen: in Macbeth gewinnt das Gewissen die Oberhand"; „Macbeth hält sich alle Gewissensgründe gegen diese Missetat vor".[1]) Auch Wetz meint, das Gewissen rege sich in Macbeth vor der Tat: „Allerdings ist Macbeth kein gefühlloser Verbrecher; er hat Gewissen, er weifs, dafs er ein Verbrechen zu begehen im Begriffe ist, und bebt einen Augenblick davor zurück".[2]) Aber das Bewufstsein, dafs man ein Verbrechen zu begehen im Begriff ist, und Gewissen haben, sind doch auch „ganz verschiedene Dinge". Noch auffälliger aber verkennt Wetz das Wesen des Gewissens an anderer Stelle, wo er sagt: Macbeth „hat Augenblicke, wo die Dankbarkeit für Duncan spricht, wo sein Gewissen sich regt und ihn mit Vorstellungen einer unausbleiblichen Vergeltung schreckt".[3])

Das ist, wie gesagt, eine völlige Verkennung dessen, was das Gewissen ist. Das Gewissen ist im Menschen das moralische Forum, das über jede menschliche Handlung, je nach dem Charakter des Menschen, ein Werturteil fällt, gegenüber dem alle Vernunftgründe machtlos sind. Was Macbeth an Gründen gegen seinen Plan vorbringt, sind aber, wie wir gezeigt haben, lediglich praktisch-egoistische, die sich alle, letzten Endes, in seine Furcht vor den Folgen konzentrieren: also praktische Vernunftgründe, die aber keine Gewissensbisse sind. Und das hat man bei der Würdigung unserer Tragödie nicht unterschieden.

---

[1]) Shakespeare-Vorträge, II. 80 und 81, in gleichem Sinne p. 135.

[2]) Engl. Studien, Bd. XXXII[2], p. 304.

[3]) W. Wetz: Shakespeare vom Standpunkte der vergleichenden Literaturgeschichte, I. Bd., Die Menschen in Shakespeare's Dramen, 2. Ausg., Hamburg 1897, p. 473. — Ebenso Fr. Horn: Shakespeare's Schauspiele, I. 72. — Hiecke, R. H.: Shakespeare's Macbeth, Merseburg 1846, p. 16. — Ulrici, H.: Shakespeare's dramatische Kunst, 2. Aufl., Leipzig 1847, p. 418. — v. Friesen: Shakspere-Studien III. (1876), p. 164s. — Hense, C. C.: Shakespeare, Halle 1884, p. 521ss. — Fr. Kaim: Shakespeare's Macbeth, Stuttgart 1888, pp. 24 u. 31. — Kohler, Jos.: Verbrechertypen in Shakespeare's Dramen, p. 14.

Kuno Fischer sagt treffend: „Die Menschen täuschen sich über die Stimme desselben (nämlich des Gewissens) und meinen, sie hätten Gewissensbisse, wenn ihnen der pure Egoismus Angst macht wegen der widerwärtigen Folgen ihrer Handlungen. Wenn sich der gewinnsüchtige Spieler Vorwürfe macht wegen der Verluste, die er erlitten, so ist das nur bekümmerter Egoismus: das sind nicht Skrupel, sondern Ärger, nicht Reue, sondern Verdrufs. Das Gewissen trifft den Grund unserer Handlungen und kümmert sich wenig (wir dürfen sogar sagen: gar nicht) um deren Folgen. So grofs ist der Unterschied, was uns bekümmert: ob der Grund oder die Folgen unsrer Taten! Wenn uns der Grund unsrer Handlungen schwer auf die Seele fällt, hat das Gewissen geredet, wenn uns dagegen nur die Folgen drücken, so ist das blofs der Verdrufs, nicht klüger gehandelt zu haben. Das Gewissen sagt: „wie schlecht!" Der Verdrufs sagt: „wie dumm!"[1])

Dieses auf Macbeth übertragen, da er ja noch nicht gehandelt hat, als er den Monolog hält, ergibt: Was vor dem Morde in ihm redet, ist die Vernunft; was ihn bekümmert, sind die klar vorausgeschauten Folgen der Tat, die ihm einen herben Wermuttropfen in den Becher der Freude träufeln werden, und einzig und allein ihrethalben will er von der Tat ablassen. Das Gewissen kommt vor der Tat mit keiner Silbe in ihm zu Wort, denn einer sittlichen Wertung seines Vorhabens tut er nicht Erwähnung.[2]) Da nun aber die lediglich aus egoistischen, utilitaristischen Motiven bestimmte Unterlassung einer Handlung aller Moral diametral gegenübersteht und Macbeth, wie gesagt, Gewissensgründe nicht vorbringt, so ergibt sich daraus, dafs die Begierde nach der Krone unseren Helden bereits in derartig hohem Grade beherrscht, dafs er

---

[1]) Kuno Fischer: Kleine Schriften, I., Über die menschliche Freiheit, 3. Aufl., Heidelberg 1903, pp. 39—40.

[2]) Ebenso urteilt Bodenstedt über Macbeth's Betrachtungen in dem Monologe I. 7: „Das Gewissen hat nichts damit zu tun, nur die Furcht, dafs die Tat mifslingen könnte". — William Shakespeare's dramatische Werke. Übersetzt usw., hrsg. von Friedr. Bodenstedt, Bd. 7, Leipzig 1867, p. VII. — Ähnlich auch F. Kreyssig: Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit und seine Werke, II. 375. — K. Werder: Vorlesungen über Shakespeare's Macbeth, p. 32 s. — R. G. Moulton: Shakespeare as a dramatic artist, p. 151.

einer moralischen Wertung seines Tuns schon gar nicht mehr fähig ist, dafs also zur Erreichung seines Zieles, wie er es von seinem Charakter aus beurteilt, ihn selbst das furchtbarste Mittel nicht unerlaubt dünkt.

Bei dieser Gelegenheit mag noch ein anderer Irrtum Vischer's richtig gestellt werden, der dieselbe Frage betrifft. Macbeth äufsert:

If the assassination
Could trammel up the consequence, and catch,
With his surcease, success, ...
. . . .
We'd jump the life to come. (I. 7, 2—7)

Dazu sagt Vischer: Macbeth „fürchtet nur die klaren Folgen im Diesseits, mit den ungewissen im Jenseits gibt er sich nicht ab . . . Während Macbeth vorerst nur die Möglichkeit schlimmer Nachwirkungen von aufsen bedenkt, vergifst er hierüber einen Augenblick, dafs er damit auch das Gewissen in die Schanze schlägt. Denn die Vorstellung des Jenseits ist das Gewissen".[1]) Das ist durchaus nicht der Fall, sondern die Vorstellung des Jenseits, wenigstens in dem Zusammenhange, um den es sich hier handelt, ist nichts Anderes als die Furcht vor den Folgen, und somit hat Macbeth's Erwähnung des Jenseits mit seinem Gewissen nicht das Geringste zu tun, sondern könnte höchstens, wie alle anderen Gründe des Monologes, für seinen Mut oder seine Furcht im Verbrechen angeführt werden. Gesetzt also den Fall, Macbeth zöge auch die Furcht vor den Folgen im Jenseits mit in die Reihe der gegen die Tat redenden Gründe, so wäre mit dieser Berufung auf das Jenseits der moralische Wert der beabsichtigten Unterlassung des Mordes auch nicht um das Geringste gestiegen, sondern sein Zaudern stände auf derselben tiefen moralischen Stufe wie jetzt ohne jene Berufung.[2])

Der Umstand, dafs nicht moralische, sondern rein praktische Bedenken ihn vom Morde zurückhalten, beweist, dafs nicht etwa eine plötzliche Sinnesänderung in ihm vorgegangen ist,

---

[1]) Shakespeare-Vorträge II. 80.

[2]) Man vergleiche hiermit Paul Rée: Die Entstehung des Gewissens, Berlin 1885, p. 212 ss.

die ihm die Krone nun nicht mehr begehrenswert erscheinen liefse; im Gegenteil: das Verlangen nach der Krone ist noch ebenso glühend und gerade diese brennende Begierde nach der Krone erklärt bei ihm das Fehlen aller sittlichen Selbstbeurteilung. Er gesteht sie auch selbst ein:

I have no spur
To prick the sides of my intent, but only
Vaulting ambition which o'erleaps itself
And falls on the other. (I. 7, 25—28)

Die Gewalt seines Ehrgeizes ist also noch ungeschwächt. Das weifs die Lady; sie hält ihm auch vor, dafs ihm doch bislang die Krone „the ornament of life" bedeutet habe (I. 7, 42)[1]) und darauf gründet sie ihre gleifsenden Reden. Durch den höhnischen Vorwurf der Feigheit und durch Beseitigung seiner Besorgnis um das glückliche Gelingen der Tat weifs sie alle seine Bedenken zum Schweig enzu bringen, so dafs er jetzt sagt:

[1]) Dieses spricht übrigens auch noch klar und deutlich dafür, dafs Macbeth sich bereits vor der Hexenbegegnung sehr angelegentlich mit dem Gedanken an die Krone beschäftigt hat. Conrad gegenüber, der die Voraussetzungen des Dramas völlig verkennt (Shakspere's Macbeth, übers. v. Fr. Vischer, hrsg. v. Herm. Conrad, Stuttgart 1901) würdigt Wetz die vorliegenden Verhältnisse in ihrer vollen Bedeutung: „Macbeth und die Lady haben offenbar schon viel mit dem Gedanken an Königsmord als das Mittel, die Krone zu erlangen, gespielt. Mit klaren Worten weist sie darauf hin (I. 7, 47 ss.), wie er früher diesen Plan ihr eröffnet, ja, wie er Zeit und Ort zur Ausführung habe machen wollen, die sich dann ohne sein Zutun selber machen:

Nor time nor place
Did then adhere, and *yet you would make both:*
They have made themselves and that their fitness now
Does unmake you."

(Engl. Studien XXXII², 303 s.) Dieselbe und einzig richtige Ansicht vertritt auch Bulthaupt: Shakespeare. 7. Aufl., p. 360. — Gleichfalls unhaltbar ist die Behauptung, dafs Macbeth durch die Hexen zur bösen Tat verlockt werde, wie sie sich z. B. bei Conrad (l. c. p. 10) findet, der sogar meint, Shakespeare habe geradezu die Absicht gehabt, „Macbeth durch die Hexen zum Verbrechen verlocken zu lassen" (p. 174). Ähnlich Brandl, l. c. p. 184. Auch Conrad's Ausführungen in den Preufsischen Jahrbüchern LXIV (1889), p. 648 ss. widersprechen den Voraussetzungen des Dichters. — Ähnlich Ulrici: Shakespeare's dramatische Kunst, 2. Aufl., p. 416.

I am settled and bend up
Each corporal agent to this terrible feat. (I. 7, 79—80)

Und am Ende des Monologes, den er II. 1 unmittelbar vor dem Morde hält, erklärt er in erschreckender Kürze, ohne durch Bedenken noch aufgehalten zu werden:

I go, and it is done. (II. 1, 62)

Dafs sich Macbeth in diesem Moment, in „stürmischem Aufruhr[1]) befindet, oder dafs er zur Tat „mit einem fiebernden, wie durch Wahnsinn umdunkelten Bewufstsein schreitet“[2]), davon sagt der Wortlaut nichts.

So bringt denn der Anfang des zweiten Aktes die Vollendung dessen, was der erste Akt entwickelt hat. —

Was die Aktivität der Lady betrifft, so ist, nach Vorstehendem, zu sagen: Ihr Verhältnis zu Macbeth qualificiert sich mehr als ein negatives denn als ein positives. Die Worte der Lady haben den Zweck und auch den Effekt, aus der Bahn der Macbeth'schen Willensrichtung, die, wie wir gesehen haben, von Anfang an auf die Krone zielt, alle Hindernisse zu beseitigen, die sich Macbeth als hemmende Motive in Gestalt von Furcht vor den Folgen der Tat, Ehrgefühl und einer gewissen Dankbarkeit — alles abgeleitete, sekundäre Gefühle — in den Weg werfen. Es ist eine völlige Verkennung der Intentionen des Dichters, zu behaupten, dafs neben Macbeth „von vornherein als die eigentliche Anstifterin des Verbrechens die Lady steht“.[3]) Der gleichen irrtümlichen Ansicht ist Wülker, der die Lady als „die eigentliche Triebkraft zum Bösen“ bezeichnet.[4])

---

[1]) Conrad, l. c. p. 23.

[2]) Hiecke: Shakespeare's Macbeth, Merseburg 1846, p. 16.

[3]) Theodor Lipps: Ästhetik, Hamburg 1903, I. 570.

[4]) R. Wülker: Geschichte der englischen Literatur, verb. Neudruck, Leipzig 1900, p. 279. — Ähnlich Konrad Meier im Beiblatt zur Anglia XVI (1905), p. 299. — Brandes versteigt sich im Irrtum noch weiter, wenn er sagt: „er kann nicht widerstehen, da er von einem ihm überlegenen Wesen, einem Weibe, angespornt wird“ (l. c. p. 594). Noch weniger kann man sagen, dafs Macbeth von der Lady „zur Vollführung des Mordes überredet“ werde. Dafs Macbeth nun aber gar ein „Sklave des Verhängnisses“ wäre, diese Behauptung entbehrt jeder Grundlage. So H. Taine: Geschichte der englischen Literatur, autorisierte deutsche Ausgabe von

Dazu kommt noch, dafs die Lady auf ihren Gatten nicht etwa, wie es in Shakespeare's Quelle der Fall ist, aus rein selbstsüchtigen Motiven einredet, sondern lediglich um Macbeth's Willen, durchaus nicht um ihretwillen sich die Förderung der Mordgedanken angelegen sein läfst. Hätte Shakespeare in diesem Punkte die Situation unverändert aus der Chronik herübergenommen, so wäre immerhin die Möglichkeit nicht von der Hand zu weisen gewesen, dafs Macbeth, wie es Tieck auch tatsächlich meint,[1]) unter dem Einflufs der ehelichen Liebe und im Interesse der Erhaltung seines Ansehens bei der Gattin, mit anderen Worten nicht ganz seinem eigenen Wunsche und Sinne gemäfs, d. h. in gewissem Grade unfrei gehandelt hätte. Der Dichter hält vielmehr geflissentlich alles fern, was den Anschein erwecken könnte, Macbeth habe unter dem Zwange äufserer Verhältnisse gehandelt, und Wülker ist im Unrecht, wenn er die Lady als ein „herrschsüchtiges Weib, das eine Krone tragen möchte“ charakterisiert.[2]) Davon steht im Drama kein Wort. Wie Shakespeare die Verhältnisse mit wenig Strichen bedeutsam ändert, sodafs der Besitz der Krone, ohne jede Rücksicht auf etwaige persönliche Wünsche der Gattin, an sich schon Macbeth's ganzes Sinnen und Trachten ausfüllt und die Lady, in ihrem Verhältnis zu Macbeth, mehr negativ lösend als positiv fördernd eingeführt wird, stellt der Dichter bewufst und absichtlich seinen Helden gegenüber menschlichen Beeinflussungen als den voll verantwortlichen Täter seiner Taten, d. h. als willensfrei dar.[3])

Katscher, Bd. I, Leipzig 1878, p. 522. — Ebensowenig bedeuten die Worte der Lady eine „planmäfsige Verführung“, F. Kreyssig: Vorlesungen über Shakespeare, seine Zeit und seine Werke, Berlin 1859, II. 353. — Desgl. Hiecke: Shakespeare's Macbeth, p. 16. — C. C. Hense: Shakespeare, p. 524. Kohler: Verbrechertypen in Shakespeare's Dramen, p. 13.

[1]) Ludwig Tieck's nachgelassene Schriften. Auswahl- und Nachlese hrsg. v. Rud. Köpke, Bd. II, Leipzig 1855, p. 157. Ebendaselbst äufsert Tieck die irrtümliche Ansicht, nicht nur Liebe, sondern auch „wahnsinniger Ehrgeiz“ habe die Lady ihren Gatten in der Mordabsicht bestärken lassen.

[2]) Wülker, l. c. p. 279. — Ebenso Hiecke, l. c. p. 25. — Ulrici, l. c. p. 419. — Jul. Thümmel: Vorträge über Shakespeare-Charaktere, p. 71. — Mauerhof: Shakespeareprobleme, p. 10. — Brandes, l. c. p. 603.

[3]) Es ist unerfindlich, wie, angesichts des klaren Sachverhaltes, Brandes von dem Morde, als von einer „doch widerstrebend aus-

Ziehen wir auch gleich das Facit aus Macbeth's Stellung zu den Hexen, soweit es nach dem ersten Akte schon möglich ist. Die Hexen wirken auf den als mit stillem Verlangen nach der Krone erfüllt in die Tragödie eingeführten Macbeth in der Richtung der Verstärkung des Wunsches und der Kräftigung seines Mutes, durch persönliche Eingriffe die Erlangung der Krone, deren Besitz ihm durch die Worte der Hexen gesichert erscheint, zu beschleunigen. Diese Verstärkung des Wunsches und Kräftigung des Mutes resultieren für Macbeth aus der persönlichen Annahme, dafs die Hexen die Zukunft wissen. Mit allem diesem aber ist gesagt, dafs Macbeth objektiv nicht von den Hexen zur Tat getrieben wird, sondern dafs er ihre Worte rein subjektiv in einem, seine von vornherein feststehenden Zwecke fördernden Sinne auslegt.[1]) Die Worte der Hexen haben für das Drama den Wert und die Bedeutung — nicht einer unmittelbar treibenden Kraft, sondern mittelbar von Motiven, auf die ein ganz bestimmter Charakter, hier der Held, in der ihm eigentümlichen Weise reagiert. —

Hier drängt sich nun die Frage auf: in welchem Verhältnis steht denn Banquo zu den Hexen?

Als sie I. 3 Macbeth die Königskrone prophezeien, da dringt auch er sogleich in sie, etwas Verheifsungsvolles von ihnen zu hören:

My noble partner
You greet with present grace and great prediction
Of noble having, and of royal hope,
That he seems rapt withal: *to me you speak not:*

---

geführten Untat" reden kann, l. c. p. 608. — Ebenso Joh. Joach. Eschenburg: Versuch über Shakespeare's Genie und Schriften usw. p. 202. Dafs er demgemäfs Macbeth als von den Hexen und der Lady verleitet darstellt, bedarf also kaum noch ausdrücklicher Erwähnung (pp. 184 u. 208). — Als zum „unvermeidlichen Verderben" von den Hexen verleitet, betrachtet Macbeth auch K. L. Pörschke: Über Shakespeare's Macbeth, p. 132.

[1]) So auch F. Kreyssig: Vorlesungen, II. 371. — R. Gericke: Zu einer neuen Bühnenbearbeitung des Macbeth. Shakespeare-Jahrbuch, VI (1871), p. 54. — Bulthaupt: Shakespeare, p. 361. — Was Herder mit der Bezeichnung des Mordes als einer „erschrecklichen Schicksalstat" meint, ist aus dem Zusammenhange nicht recht ersichtlich. Herder's sämtliche Werke, hrsg. v. Bernhard Suphan, Bd. V, Berlin 1891, p. 223. Aus „Shakespear" in: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter 1773.

> If you can look into the seeds of time,
> And say which grain will grow and which will not,
> Speak then to me who neither beg nor fear
> Your favours nor your hate. (I. 3, 54—61)

Darin liegt, dafs Banquo den Glauben an die prophetische Kunst der Hexen nicht rundweg ablehnt; aber er traut ihnen doch nicht annähernd in dem Mafse wie Macbeth, der sofort ungeduldig noch mehr zu hören wünscht:

> Stay, you imperfect speakers, tell me more. (I. 3, 70)

Vielmehr ist Banquo's Verhältnis zu den Hexen so aufzufassen, dafs er nur deshalb auf ihre Worte eingeht, weil sie ihm etwas seinen Wünschen Genehmes in Aussicht stellen. Unverkennbar aber ist dieser an sich schon schwache Glaube mit einer starken Dosis Skepsis durchsetzt; man beachte in dem obigen Zitat die Formulierung:

> *If you can* look into the seeds of time,
> And say which grain will grow and which will not,

wie auch seine späteren Worte nach dem Verschwinden der Hexen:

> Were such things here as we do speak about?
> Or have we eaten on the insane root
> That takes the reason prisoner? (I. 3, 83—85)

Als Macbeth die Ernennung zum Than von Cawdor mitgeteilt wird und damit also die zweite Prophezeiung in Erfüllung geht, da neigt Banquo allerdings dazu, die prophetischen Worte für bare Münze zu nehmen, indem er verwundert sagt:

> What, can the devil speak true? (I. 3, 107)

Doch bald darauf bekennt er unzweideutig sein skeptisches Verhalten den *weird sisters* gegenüber in den Worten:

> . . . . oftentimes to win us to our harm,
> *The instruments of darkness* tell us truths,
> Win us with honest trifles *to betray's*
> *In deepest consequence.* (I. 3, 122—125)

In den oben zitierten Worten Banquo's (I. 3, 54—61) äufsert sich aber nicht nur sein — mit der von uns soeben gemachten beachtenswerten Restriktion zu verstehender — Glaube an die Hexen, sondern es liegt zugleich noch darin, dafs auch Banquo für den von einer Königskrone ausstrahlenden Glanz nicht unempfänglich ist. Diese Gewifsheit folgt auch noch aus zwei anderen Stellen des Dramas: zunächst aus der Antwort, die er Macbeth gibt, als dieser ihm vorschlägt, bei passender Gelegenheit sich einmal frei „upon what hath chanced" (I. 4, 153) auszusprechen, worauf er erwidert: very gladly (I. 4, 155), und ebenso, als Macbeth diesen Vorschlag (II. 1, 22—24) wiederholt, aus der Entgegnung auf diese erneute Aufforderung: at your kindest leisure (II. 1, 24).

Noch zwei weitere Stellen liefsen sich zur Erhärtung dessen anführen: Als sich Banquo nach dem zu Ehren des Königs gegebenen Nachtmahle zur Ruhe begeben will, äufsert er in kurzem Selbstgespräch:

Merciful powers,
Restrain in me *the cursed thoughts* that nature
Gives way to in repose (II. 1, 7—8).

Wenngleich diese Worte ganz allgemein gehalten und ohne ausdrückliche konkrete Beziehung gesprochen sind, so lassen sie sich, nach dem ganzen Zusammenhange, doch kaum anders als im Hinblick auf seine durch die Prophezeiung in ihm erregte Phantasie verstehen. Denn dafs die Prophezeiung ihn tatsächlich beschäftigt, erhellt aus den Worten — und das ist die andere Stelle, die noch für unsere Behauptung spricht — mit denen er bei der nächtlichen Begegnung mit Macbeth auf dem Schlofshofe die Rede von dem Besuche des Königs sogleich auf die Hexen bringt:

I dreamt last night of the three weird sisters:
To you they have show'd some truth, (II. 1, 20—21)

worauf denn der mit der festen Absicht des Mordes umgehende Macbeth in vollendeter Heuchelei antwortet:

I think not of them.

Es steht hiernach fest: die Prophezeiungen der Hexen wirken auf Macbeth und Banquo essentiell in derselben

Weise, und zwar so sehr, dafs selbst in Banquo sich „cursed thoughts“ regen; dennoch aber bleibt graduell in der Wirkung der verheifsungsvollen Worte der Hexen auf die beiden Thans eine grofse Differenz bestehen. Macbeth fühlt diese Differenz und sucht vorsichtig bei Banquo die Tiefe der Wirkung zu ergründen. Als er von ihm hört, dafs er zu einer Aussprache über das gemeinsame mysteriöse Erlebnis wohl geneigt ist und Banquo — etwas selbstverräterisch übrigens — entgegenhält:

> If you shall cleave to my consent when 't is,
> It shall make honour for you, (II. 1, 25—26)

da gibt Banquo ihm die bedeutsame Antwort, in der er kurz und bündig seine Stellung in der schwebenden Frage präzisiert:

> *So I lose none*
> *In seeking to augment it,* but still keep
> My bosom franchised and allegiance clear,
> I shall be counsell'd, (II. 1, 26—29)

worauf denn Macbeth — höchst bedeutungsvoll! — die Unterhaltung kurzer Hand abbricht, indem er ihm den Nachtgrufs bietet.

Das wirft ein helles Licht auf Banquo's Charakter. Banquo bekennt hiermit klar und entschieden, dafs er nicht gesonnen ist, auf unrechtmäfsige Weise der Erfüllung der ihm gewordenen Prophezeiung nachzuhelfen. Fragen wir, welches der letzte Grund für das divergierende Verhalten der beiden Thans gegenüber den Einflüsterungen der Hexen ist, so ist zu antworten: es ist, neben dem, einem Verbrechen zugänglichen Charakter, der feste Glaube an die Wahrheit der Prophezeiungen, der den vom Ehrgeiz gequälten Macbeth voller Zuversicht zum Morde ermutigt, und es ist der reine, ehrliche, allen unlauteren Hilfsmitteln abgeneigte Charakter, der Banquo's Hand vom königlichen Blute rein erhält, obwohl auch er den Wunsch hat, seinen Stamm mit der Königskrone geziert zu sehen.[1])

[1]) Kröger: Die Sage von Macbeth usw. p. 193 wird dem Charakter Banquo's nicht gerecht. — Ebensowenig können wir v. Friesen's Beweisführung für zwingend erachten, der seine Behauptung, dafs in Macbeth

Indem Shakespeare unzweideutig Banquo seinerseits jenes Bekenntnis ablegen läfst, gibt er damit zugleich zu erkennen, dafs er ihm seine Dispositionen frei und ungehindert selbst überlassen will. Es ist weder im Drama ausgesprochen, noch ergibt sich für den Leser oder Hörer bei ästhetisch-rezeptivem Verhalten der Eindruck, als wolle Shakespeare den einen Than als zur Schuld, den anderen als zur Unschuld prädestiniert erscheinen lassen. Der Dichter führt beide Thans in dieselbe gefahrvolle Situation der Hexenbegegnung und läfst diese dann gemäfs den Charakteren Macbeth's und Banquo's, die für Shakespeare bei der künstlerischen Konzeption und Komposition natürlich von vornherein feststehen mufsten, ihre Wirkung ausüben. Und gerade der Umstand, dafs Shakespeare beide Thans in so völlig verschiedener Weise auf dasselbe Motiv reagieren läfst, drängt zu dem Schlufs, dafs nicht etwa eine Verführung durch die Hexen vorliegt, sondern dafs jeder seinen eignen Dispositionen folgt. Was wäre uns auch die Tragödie „Macbeth", wenn wir zwei ehrgekrönte Krieger eine Strecke gemeinsam ihres Weges ziehen und nun den einen von mysteriösen Gewalten in einen plötzlich vor ihnen sich öffnenden, jähen Abgrund ohne Sinn und Wahl hinabgeschleudert sähen? Was wäre uns die Tragödie, in welcher der Dichter eine der Hauptpersonen gefesselt auf ihrer Bahn entlang schöbe, so dafs sie unfehlbar in die vor ihr gähnende Tiefe stürzen mufs, während eine andere, jene begleitende Hauptperson diesem sicheren Verderben nur infolge der ihr vom Dichter aus unerklärlicher Kaprice belassenen Bewegungsfreiheit entgeht? Schon aus rein künstlerischen Gründen verbot sich für den Dichter eine solche brutale Führung der dramatischen Ereignisse, die das Drama nicht nur ästhetisch völlig unerträglich gemacht, sondern

---

„die Elemente zu einem edlen Charakter niedergelegt sind" (III. 162), damit zu stützen sucht, dafs er sagt: „Wäre sein Ehrgeiz von vornherein eine verbrecherische Eigenschaft gewesen, so würde er ihn nicht zu der heldenmütigen Tapferkeit im Dienste des Königs geführt haben, von der wir im Beginne des Stückes hören" (ib.). Dafs die Prophezeiungen „seinen bisher edlen Ehrgeiz zu einer verbrecherischen Neigung verkehrt" hätten, ist nicht nur nicht „im höchsten Grade natürlich" (ib.), sondern im Gegenteil so gut wie ausgeschlossen. — Ähnlich wie v. Friesen urteilt auch R. Gericke, Shakespeare-Jahrbuch, VI (1871), p. 55.

den Leser oder Hörer zugleich mit dem Gefühl berechtigter Empörung wider den Dichter oder ein so absurdes, sinn- und zweckloses Wüten der Schicksalsmächte erfüllt hätte.

Nach dieser Untersuchung läſst sich bis jetzt über den ersten und den Anfang des zweiten Aktes zusammenfassend sagen: der Dichter will seine Personen als voll verantwortliche Vollbringer ihrer Taten angesehen wissen, auch gegenüber den auf sie einwirkenden menschlichen und übersinnlichen Einflüssen. Einem inneren oder äuſseren Zwange unterstehen sie nicht. —

Doch nun eine andere hochbedeutsame Frage:

Wir haben bislang betrachtet, wie Macbeth und Banquo ihrem Charakter gemäſs handeln. Nun ist aber der Charakter des Menschen noch nicht gleichbedeutend mit seinem Schicksal. Vielmehr kommt dieses erst zustande, sofern sich der Charakter in Situationen versetzt findet, auf die er reagieren kann. Das Schicksal eines Menschen bedeutet das Zusammenwirken von Charakter und Situation. So fragt es sich jetzt also: Wie kommen im Drama die Situationen zustande, in denen sich das Schicksal der Personen vollenden kann?

Der erste Akt enthält zwei für den Gang des Dramas folgenschwere Situationen: die Begegnung mit den Hexen und Duncan's Besuch auf Inverneſs. Beide Ereignisse liegen für Macbeth — natürlich auch für die übrigen Personen, aber nur er kommt hier zunächst in Betracht — auſserhalb des Bereiches seiner Einwirkung. Die Hexen begegnen ihm unvermittelt auf seinem Wege durch die Haide, und der König lädt sich kurzer Hand bei ihm zu Gast; der Dichter hat den Besuch Duncan's, „the fatal entrance of Duncan under my battlements" wie die Lady I. 5, 37—38 sagt, nicht motiviert (I. 4, 42—43). Diese beiden bedeutungsvollen Ereignisse werden also nicht etwa durch charaktergemäſse Handlungen irgend welcher Personen des Dramas herbeigeführt, noch wachsen sie organisch aus vorausgegangenen Situationen heraus, sondern sie fallen von auſsen in das Drama hinein und erweisen sich somit als den Verfügungen des einzelnen überlegen. Wenn die Begegnung und der Besuch sich dennoch nicht als störende Zufälle erweisen, so liegt das daran, daſs beide Ereignisse uns sofort verständlich erscheinen: wir kennen die

Fähigkeit der Hexen, in das Innere des Menschen zu blicken, und Duncan's Besuch ist eine Ehrung, die uns nach Anhörung der Schilderung der Ruhmestaten Macbeth's als durchaus am Platze dünkt.

Hier zeigt sich also ein völlig neues Moment, das in der Vollendung des Schicksals der dramatischen Personen eine hochbedeutende Rolle spielt. Es ist kein konkreter Faktor, der sich interpretatorisch im Drama verfolgen läfst, sondern es ist das, was über jedem wahren Drama — wie in der Literatur so im Leben selbst — geheimnisvoll schwebt und was wir als das überindividuelle Schicksal bezeichnen möchten, dem alles irdische Geschehen untersteht. Es ist etwas Inkommensurables, das unberechenbar alle menschlichen Anschläge kreuzen und sie auf Bahnen lenken kann, deren Voraussicht aller menschlichen Berechnung sich ewig entzieht. Es ist das, was jedem denkenden und beobachtenden Menschen die Erkenntnis schafft, dafs, wie es Goethe einmal ausdrückt, „die Summe unserer Existenz, durch Vernunft dividiert, niemals rein aufgehe, sondern dafs immer ein wunderlicher Bruch bleibe". Dieses überindividuelle Schicksal, das übrigens völlig abstrakt und frei von jeder transcendenten Beimischung, d. h. durchaus immanent zu denken ist, schafft also in unserem Drama die Situationen, die den Helden in so verhängnisvoller Weise verwickeln. Innerhalb dieser Situationen handelt er streng charaktergemäfs, aber sie selbst sind nicht sein Werk.

Die in derartig entstandene Situationen verwickelten Personen kann man in ihrem Verhältnis zu jenen Situationen, im eigentlichen Sinne des Wortes, weder als frei noch als unfrei bezeichnen; der passendste Ausdruck wäre wohl machtlos; aber um in der Terminologie den im Thema gewählten Ausdrücken treu zu bleiben, möchten wir auch in diesem neuen Sinne die Bezeichnung frei und unfrei beibehalten, wobei wir in solchem Zusammenhange unter unfrei also stets „machtlos gegenüber dem überindividuellen Schicksal" verstehen. Dieses letztere selbst bezeichnen wir im weiteren Verlauf, da es das dem Menschen von aufsen „Geschickte" bedeutet, als Geschick, sodafs mit der Bezeichnung Schicksal fortan lediglich diejenigen Wandlungen im Lebenslauf der dramatischen Personen

gemeint sind, an deren Herbeiführung sie selbst bewufst und in bestimmter Absicht mit beteiligt sind.[1])

Wetz urteilt einmal: „Bei einem Tragiker ist es namentlich von Wichtigkeit, welche Faktoren nach ihm zumeist das Schicksal des Menschen bestimmen, ob es z. B. wesentlich durch die Mächte seines Innern bedingt wird oder durch äufsere Verhältnisse, Verkettung widriger Umstände usw. Bei Shakespeare zeigt eine genaue Untersuchung, dafs nur die herrschende Leidenschaft des tragischen Helden sein Schicksal bestimmt, nicht aber Tücke des Zufalles, Intrigue usw.“[2])

Das ist zum mindesten ungenau. Um auf „Macbeth“ zu exemplifizieren, so ist, wie wir gezeigt haben, sein sehnsüchtiges Verlangen nach der Krone schon von vornherein in ihm und an den Verheifsungen der Hexen entflammt es sich zur vollen Leidenschaft. In diesem Zustande äufsert Macbeth zwar Mordabsichten, wenn auch verhüllt, aber als er auf dem Schlosse mit der Lady zusammentrifft, sind all' seine Pläne schon wieder dahin. Macbeth scheut sich, mit dem Mordstahl dem gütigen König etwa aufzulauern, wie er die Mörder später Banquo und Fleance auflauern läfst; aber als das Geschick die Krone unter sein Dach führt, in seine unmittelbarste Nähe, sodafs er um ihren Besitz nur die Hand auszustrecken braucht, da, aber erst da zückt er die Waffe gegen Duncan. An seinem Verbrechen ist also nicht allein seine Leidenschaft schuld, sondern auch das Geschick, das gerade in einer unseligen Stunde unseren Helden mit dem nahen Glanz der Krone besticht. Es gilt also auch von Shakespeare's Tragik, was Volkelt über das Verhältnis des tragischen Charakters zur tragischen Situation sagt: „selbst die auf das tragische innerlich angelegten Charaktere bedürfen in der Regel, wenn

---

[1]) Zur weiteren Unterscheidung dessen, was wir unter Geschick und Schicksal verstehen, setzen wir zwei klassische Zitate hierher. Wir bezeichnen als Geschick, was Goethe mit dem Worte Egmont's meint: „Es glaubt der Mensch sein Leben zu leiten, sich selbst zu führen und sein Innerstes wird unwiderstehlich nach seinem Schicksale gezogen“ Akt V). — Für das, was wir hier unter Schicksal verstehen, führen wir die an Wallenstein gerichteten Worte Illo's an: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.“ Piccolomini. II. 6.

[2]) Englische Studien XXXII[2], 295.

die tragische Anlage sich zu wirklicher Tragik entwickeln soll, passender, fördernder Situationen".[1]) Dafs dem Eintreten solcher Situationen etwas Zufälliges anhaftet, verkennen wir keineswegs, doch wir haben hier nicht über die Stellung des Zufalls im Drama abzuhandeln. Wir verweisen auf das soeben zitierte Werk von Volkelt, der zwischen zwei Arten von Zufällen unterscheidet.[2]) Erwähnt sei nur, dafs Volkelt solche Zufälle, wie wir sie auch hier im „Macbeth" vorfinden, als „unentbehrlichen Bestandteil jedweder tragischen Entwicklung", und auch die auf diese Weise entstandene Tragik als „ein Tragisches der organischen Art" bezeichnet; er nennt sie sogar die „ohne Zweifel wichtigste Form der organischen Gestaltungsweise des Tragischen".

Wetz' Ausführungen sind zutreffend, wenn man sie dahin deutet, dafs bei Shakespeare das Geschick die Menschen nicht auf Bahnen drängt, auf die sie erklärtermafsen nicht wollen. Das wäre Unfreiheit der höchsten Art. Im „Macbeth" wenigstens, wie wir noch sehen werden, ist es so, dafs das Geschick den Absichten und Zwecken der Menschen im grofsen und ganzen entgegenkommt, wie im Guten, so im Bösen. In „Romeo und Julia" freilich liegen die Verhältnisse wesentlich anders. Sollte das ein Charakteristikum dieser Tragödie als eines Jugendwerkes sein?

Auf eine Bemerkung Vischer's ist hier noch einzugehen. Er sagt über die dritte Szene des ersten Aktes zusammenfassend: „Es sieht aus, als sei Macbeth vom Schicksal präjudiziert, wie Richard III. Shakespeare will zunächst, dafs der Schein entstehe, als ob Macbeth durch eine höllische Macht zum Bösen verlockt werde. Gleich von vornherein kommt somit etwas Fatalistisches in die Tragödie hinein. Noch ehe Macbeth es weifs, wirft ihm ein Schicksal, von

---

[1]) Johannes Volkelt: Ästhetik des Tragischen, p. 280.

[2]) ib. pp. 92 ss. und 279 ss. — Viel zu eng, vom spekulativen Standpunkte aus, umgrenzt die Berechtigung des Zufalls H. Th. Rötscher: Der Zufall und die Notwendigkeit im Drama, Jahrbücher für dramatische Kunst und Literatur, Bd. I, Berlin 1848. — Vgl. dazu Fortlage in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik, Bd. I, Jahrgang 1845, pp. 84—86, der freilich hinsichtlich des Zufalls bei Shakespeare zu rationalistisch urteilt, indem er Shakespeare's naives Verhältnis zu seiner Quelle verkennt.

aufsen kommend, das Netz über den Kopf.[1]) Sobald man nur den Wortlaut der Tragödie genau betrachtet, merkt man, dafs Shakespeare solchen Schein durchaus nicht erwecken will und dafs ihm jeder Schimmer von Fatalismus fern gelegen hat. Jenes verhängnisvolle Netz — um das Bild beizubehalten — hat Macbeth schon immer bei sich gehabt, aber jetzt erst verstrickt er sich darin. — Übrigens schränkt Vischer jene Bemerkung sogleich im Folgenden sehr wesentlich ein, aber es ist doch notwendig zu betonen, dafs selbst „anfangs" nicht der Schein einer übernatürlichen Verknüpfung der dramatischen Verhältnisse entsteht. —

Indem Shakespeare den freien Verfügungen seiner dramatischen Personen das Geschick überordnet, ergibt sich damit für ihn das wichtige Resultat, dafs, obwohl die persönliche Willensfreiheit in den Handlungen seiner Personen gewahrt bleibt, und weder durch menschliche und übersinnliche Einflüsse — was ja qualitativ letzten Endes dasselbe ist — noch durch innere oder äufsere Umstände beschränkt erscheint, seine Personen gegenüber dem Geschick unfrei sind, die endgültige Gestaltung des persönlichen Schicksals der subjektiven Willkür entrückt und stärkeren Gewalten anheim gegeben ist, vor denen der Mensch sich resigniert beugen mufs.[2]) —

Macbeth steht am Ziele seiner ehrgeizigen Wünsche: Er ist im Besitze der Königskrone. Doch heftet sich ein schweres „Aber" an diesen Besitz. Macbeth erkennt das:

> To be thus is nothing;
> But to be safely thus. (III. 1, 47—48)

Es ist die quälende Furcht vor dem Verdacht, die ihm den Glanz seiner neuen Würde verdunkelt. So ergibt sich

---

[1]) Fr. Th. Vischer: Shakespeare-Vorträge II. 70.

[2]) Was sich hier als Resultat der Untersuchung ergeben hat, äufsert Shakespeare im „Hamlet" einmal direkt, wo er den König im Schauspiel sagen läfst:

> Our wills and fates do so contrary run,
> That our devices still are overthrown;
> Our thoughts are ours, their ends none of our own.
> („Hamlet" III. 2, 221 ss.)

denn für ihn, will er den schwer errungenen Gewinn nicht sogleich gefährden, als nächste und gröfste Aufgabe die, allen aufkeimenden Verdacht im Entstehen zu ersticken und allen bereits aufgekeimten unschädlich zu machen. Dieser Aufgabe liegt er mit grofser Geschäftigkeit ob. Prüfen wir zunächst, wo sich Verdacht regt.

Als nach Bekanntwerden der Mordtat die Söhne nach dem Täter fragen, weist sie Lenox auf die Wachen des Königs: those of his chamber, as it seem'd, had done't (II. 3, 99), und da so der Verdacht sogleich auf eine falsche Bahn gelenkt wird, nimmt Macbeth die Gelegenheit wahr, den Verdacht weiter nach dieser Richtung zu verstärken und verkündet, dafs er, überwältigt von dem Schmerz um den Tod des Königs, die Wachen bereits getötet habe, womit er den Glauben erwecken will, dafs er sie mit aller Bestimmtheit für die Schuldigen halte. Mit gut gespielter Heuchelei gibt er sogar seinem Bedauern Ausdruck, dafs er sie durch das blofse Niederstofsen einer wohlverdienten grausameren Strafe entzogen habe:

O, yet I do repent me of my fury,
That I did kill them. (II. 3, 105—106)

Es sei hier kurz auf eine kleine, aber psychologisch auf das feinste begründete Änderung Shakespeare's gegenüber seiner Quelle hingewiesen. Shakespeare schöpft hier bekanntlich aus Holinshed's Erzählung von der Ermordung Duffe's durch Donwald. Die Situation ist in der Chronik wie im Drama dieselbe, auch bezüglich der Wachen des schlafenden Königs. Doch ist bei Entdeckung des Mordes Donwald bemüht, durch sofortige, direkte Verdächtigungen der Wachen von sich alle Aufmerksamkeit abzuwenden, während im Drama Macbeth lediglich durch die Tötung der Wachen, unter Ausschlufs jeder persönlichen Meinungsäufserung, zu verstehen gibt, wie er den Fall betrachtet wissen will. —

Ein lauter, bestimmt geäufserter und allgemein zugestandener Verdacht gegen Macbeth tritt sogleich nach dem Morde noch nicht unter seinen Gästen hervor; sogar nachdem Macbeth zum König ernannt worden ist, wovon II. 4, 31 berichtet wird, befindet sich Macduff noch in dem Glauben, dafs die Wachen die Mörder und von den Söhnen des Königs zu dieser

Tat gedungen seien (II. 4, 24); eine Vermutung, die in der eiligen Flucht jener eine scheinbare Stütze hat. Aber im Stillen, unter der Oberfläche, während noch nicht einmal die Königskrone auf dem Haupte des treulosen Thans erstrahlt, keimt er bereits, um aus der blutigen Saat dem Übeltäter die blutige Ernte zu erzeugen. Zunächst bei den Söhnen Duncan's und das ist natürlich. Da der Vater im Hause seines Thans das Leben eingebüſst hat, welcher Gedanke liegt für die Söhne näher, als daſs auch ihrer in diesem Hause das Verderben harre! So sagt denn auch Donalbain heimlich zum Bruder:

What should be spoken here where our fate,
Hid in an auger-hole, may rush, and seize us?
(II. 3, 120—121)

Malcolm warnt den jüngeren Bruder sogar vor der ganzen Schloſsgesellschaft:

Let's not consort with them:
To show an unfelt sorrow is an office
Which the false man does easy. (II. 3, 134—136)

Beide entschlieſsen sich sogleich zur Flucht aus dem verderbendrohenden Hause mit der Begründung:

. . . . . where we are
There's daggers in men's smiles,

mit dem bedeutsamen Zusatz:

the near in blood,
The nearer bloody. (II. 3, 138—141)

Durch ihre Flucht, die sich völlig organisch aus den vorausgegangenen Ereignissen ergibt, wird zugleich für Macbeth der Weg nach der Krone frei, zumal die Söhne in den Verdacht der Täterschaft geraten. Ohne weiteres fiel die Krone nach dem Tode Duncan's noch nicht an Macbeth, da ja Malcolm ausdrücklich zum Thronfolger bestimmt war (I. 4, 37—39).

Aus dem Umstande, daſs Macduff der Krönung Macbeth's fern bleibt, hat man den Schluſs gezogen, daſs auch er bereits von Verdacht gegen Macbeth erfüllt sei. Eben dieses hat man auch aus dem Tone, in dem er die Wachen als die Täter und

die Söhne des Königs als die Anstifter bezeichnet (II. 4, 23—27), entnehmen wollen.[1]) Wir finden jedoch in jener Szene nichts, womit sich eine solche Behauptung, auf Grund allein der in Frage stehenden Szene, fest stützen liefse. Lediglich durch Antizipation von Macduff's Verhalten im ferneren Verlaufe der Tragödie könnte hier bereits Verdacht bei ihm konstatiert werden, denn erst IV. 2, 1 wird berichtet, dafs er sich aus Fife entfernt habe und IV. 3 erfahren wir, dafs er sich in England aufhält, um mit Malcolm gemeinsam gegen Macbeth zu rüsten. Die Frage, mit der sich Macduff an Macbeth wendet, als dieser mitteilt, er habe im Zorn die Wachen getötet: Wherefore did you so? (II. 3, 106) klingt allerdings recht verfänglich, aber doch nur für denjenigen, der um den ganzen Stand der Dinge schon genau weifs, d. h. nur für den Leser oder Hörer der Tragödie, sodafs also auch jene Frage keinen sicheren Anlafs bietet, bei Macduff jetzt schon festen Verdacht anzunehmen. Ob ihm freilich im Stillen die Ereignisse auf Invernefs zu ahnungsvollen Betrachtungen Grund bieten, ist eine zweite Frage, deren mögliche Bejahung nicht sogleich von der Hand zu weisen ist, aber aus dem blofsen Wortlaut seiner Äufserungen läfst es sich mit Bestimmtheit nicht entnehmen, und daran hat man sich zunächst zu halten.

Der Gefährlichste für Macbeth ist der Zeuge jener verhängnisvollen Hexenbegegnung: Banquo. Gründet sich der Verdacht bei Malcolm und Donalbain — und allenfalls bei Macduff — auf gefühlsmäfsige Witterung, so schöpft Banquo's Verdacht aus einer Quelle, die klar und durchsichtig fliefst. Was konnte doch Banquo sogleich nach der dritten Prophezeiung an Macbeth beobachten? Er sagte:

> Good sir, why do you start[1]) and seem to fear
> Things that do sound so fair? (I. 3, 51—52)

---

[1]) So z. B. Fr. Th. Vischer: Shakespeare-Vorträge II, 96.

[2]) *To start* heifst: zusammenfahren, nicht erbeben, wie oft übersetzt ist, auch von Fr. Kaim: Shakespeare's Macbeth, p. 19, der in Macbeth's Verhalten bei jener Gelegenheit sogar Furcht erblickt, verleitet durch die ungenaue Übersetzung.

Ob der inhaltsschweren Verheifsung wird Macbeth damals innerlich so erregt, „that he seems rapt withal." (I. 3, 57) Dessen entsinnt sich Banquo und daraufhin äufsert er im Selbstgespräch:

> Thou hast it now: king, Cawdor, Glamis, all,
> As the weird women promised, and I fear
> Thou play'dst most foully for't.[1] (III. 1, 1—3)

Dabei ist es beachtenswert, dafs die Prophezeiung, die die Hexen damals Banquo hatten zuteil werden lassen, ihm noch immer fest im Sinne liegt, und dafs er den Wunsch, ja, sogar eine stille Hoffnung hegt, dafs sie noch einmal in Erfüllung gehen möge:

> . . . . . yet it was said
> It should not stand in thy posterity
> But that myself should be the root and father
> Of many kings. If there come truth from them —
> As upon thee, Macbeth, their speeches shine —
> Why by the verities on thee made good,
> May they not be my oracles as well
> And set me up in hope? (III. 1, 3—10)

Doch sogleich verscheucht der edle Banquo diese argen Gedanken: But hush, no more!, wie er damals die „merciful powers" angefleht hatte um Schutz gegen die „cursed thoughts that nature gives way to in repose"! (II. 1, 7—8)

Gemäfs seinem reinen Charakter sieht er, zufolge der Kenntnis, die er, mit einem an Gewifsheit streifenden Grade von Wahrscheinlichkeit von den Vorgängen auf Invernefs hat, alsbald sich den Weg, den er jetzt zu beschreiten hat, vorgezeichnet. Mit der Geradheit und Konsequenz eines festen und ehrenhaften Charakters hält er sich für den Berufenen, Licht in das Dunkel, das für die anderen den Mord umgibt, zu bringen:

---

[1]) Es ist von Bedeutung, dafs Banquo nicht sagt: Thou hast it now . . . *but I* fear usw., sondern mit viel gröfserer Bestimmtheit: *and I* fear.

In the great hand of God I stand, and thence
Against the undivulged pretence I fight
Of treasonous malice. (II. 3, 129—131)

Diese Geradheit kennt Macbeth an ihm und — fürchtet sie. Nicht einer der Edlen, nicht die Söhne Duncan's: lediglich Banquo ist es, dem gegenüber die Furcht ihn nicht zur Ruhe noch zur Freude an dem räuberischen Besitz kommen läfst:

. . . . . our fears in Banquo
Stick deep; and in *his royalty of nature*
Reigns that which would be fear'd: *'t is much he dares,*
And, to that *dauntless temper of his mind,*
He hath a wisdom that doth guide his valour
To act in safety. *There is none but he*
Whose being I do fear: and under him
My genius is rebuked, as it is said
Mark Antony's was by Caesar. (III. 1, 48—56)

Zu der Furcht vor dem Verdacht kommt für Macbeth noch die Furcht vor einer möglichen Erfüllung der Banquo zuteil gewordenen Prophezeiung hinzu. Was hätte er von der Krone, wenn sie, gemäfs der Prophezeiung, auf Banquo's Stamm überginge?

If 't be so,
For Banquo's issue have I filed my mind;
For them the gracious Duncan have I murder'd;
Put rancours in the vessel of my peace
Only for them, and mine eternal jewel
Given to the common enemy of man,
To make them kings, the seed of Banquo kings![1])
(III. 1, 63—69)

---

[1]) Der Wortlaut der beiden letzten Zitate gibt uns so völlige Klarheit über Macbeth's Motive für sein ferneres Verhalten, dafs es durchaus ungerechtfertigt ist, die Frage nach Macbeth's eigentlichen Gründen offen zu lassen, wie es v. Friesen tut: „Ob Furcht vor Banquo's Zeugnis gegen ihn, oder die Mifsgunst über das gröfsere Glück, das ihm die Hexen prophezeit haben, das eigentliche Motiv sei, läfst selbst der Dichter ungewifs". Der Verfasser scheint sich nicht bewufst geworden zu sein, dafs

Ehe das eintritt, ist er gewillt, zum Äufsersten zu greifen:

> Rather than so, come, fate, into the list,
> And champion me to the utterance! (v. 70—71)

Dieser Entschlufs, zur Sicherung seines Besitzes selbst vor dem Äufsersten nicht zurückzuschrecken, ist nicht das Ergebnis der Reflexion, die er in dem Monologe III. 1 anstellt, sondern was zu tun ist, darüber ist er sich bereits bald nach dem Morde klar gewesen, empfängt er doch die Mörder, die er zur Tötung Banquo's und Fleance's dingen will, mit den Worten:

> Was it not yesterday we spoke together? (III. 1, 73)

und aus der Unterhaltung, die er mit ihnen führt, geht deutlich hervor, dafs er schon in seiner ersten Unterredung mit ihnen sie gegen Banquo zu gewinnen versucht hat. Das ist denn auch das Ziel, das er jetzt mit ihnen verfolgt und es gelingt ihm, durch frei erfundene Anklagen gegen Banquo und durch höhnende Sticheleien auf ihre Schurkenehre, sie zu dem mörderischen Anschlage zu bestimmen. Mit teuflischer Beredtsamkeit ist er am Werk, mit fieberhafter Anspannung, die sich freilich zur Genüge aus seinem qualvollen Gefühl der Unsicherheit gegenüber Banquo und dessen Sohn erklärt; ruft er doch in angstvoller Beklemmung aus:

> O, full of scorpions is my mind, dear wife!
> Thou know'st that Banquo, and his Fleance, lives.
> (III. 2, 36—37)

Alles in allem, es koste, was es wolle: Macbeth ist entschlossen, auf jede nur denkbare Weise die Krone zu hüten:

> . . let the frame of things disjoint, both the worlds suffer
> Ere we will eat our meal in fear, and sleep
> In the affliction of these terrible dreams

---

er damit Shakespeare den schweren künstlerischen Fehler vorwirft, die weiteren Mordtaten Macbeth's nicht motiviert zu haben (v. Friesen: Shakspere-Studien III, 165).

> That shake us nightly: better be with the dead,
> Whom we, to gain our peace, have sent to peace,
> Than on the torture of the mind to lie,
> In restless ecstasy. (III. 2, 16—22)

So fällt denn Banquo unter dem feige aus dem Hinterhalte hervorzuckenden Mordstahl.

Hier, wo Macbeth sich anschickt, seine beiden gefährlichsten Feinde aus dem Wege zu räumen, ist der Punkt, wo er nach Duncan's Ermordung den ersten grofsen Schritt in der weiteren Vollendung seines Schicksals tut. Angesichts jener fühlt er sich ruhelos und seinen Besitz gefährdet: also beseitigt er diese Gefahr. Die Möglichkeit, gemeinsame Sache mit Banquo zu machen, ist, nach der unzweideutigen Antwort, die er auf seine sondierende Frage von Banquo erhalten hat (II. 1, 26—29), und wo Macbeth selbst Banquo's „royalty of nature" ausdrücklich in jenem Monologe hervorhebt (III. 1, 49), vollständig ausgeschlossen. Er erkennt klar, was allein ihm Sicherheit schaffen kann und demgemäfs handelt er. So kann also die Frage nach der Willensfreiheit hier nicht zweifelhaft sein; Macbeth tut aus freiem Entschlufs, was er für zweckmäfsig hält. So klar diese Verhältnisse aber auch zu Tage liegen, so ist Brandl doch bemüht, Macbeth's Freiheit wenigstens als beschränkt erscheinen zu lassen. Dafs er die Ermordung Duncan's in erster Linie auf Rechnung der Hexen und der Lady setzt, ist oben bemerkt worden, und so fährt denn der Autor fort: „Die Ermordung des Banquo erst ist sein eigener Einfall; da steht er auf dem Höhepunkt ehrgeizigen Frevelns; aber auch diese Tat fliefst eigentlich nur aus der ersten, die er vervollständigen will und aus der Prophezeiung der Hexen, welche ihn die Nachkommen Banquo's fürchten lehren".[1]) Freilich fliefst dieser zweite Mord aus dem ersten, aber klingt es nicht, als ob eben daraus Brandl eine verminderte Verantwortlichkeit herleiten wollte? Macbeth brauchte ja nur auf den Besitz der Krone zu verzichten, so war dieser zweite Mord völlig überflüssig; was übrigens Macbeth selbst sehr genau erkennt.

---

[1]) A. Brandl: Shakspere, p. 181.

An ebenderselben Stelle nun aber, nämlich da, wo Macbeth erkennt, dafs er, will er die Krone nicht wieder verlieren, Banquo und Fleance, da er sie nicht für sich gewinnen kann, beseitigen mufs, läfst ihn zugleich das Geschick mit furchtbarer Deutlichkeit die fortwirkende und überlegene Kraft des Verbrechens spüren. Will Macbeth die schwer errungene Krone nicht wieder aus den Händen geben — und dazu, wie wir gesehen haben, will er sich keinesfalls verstehen —, so mufs er notgedrungen Banquo unschädlich machen; dieselbe Notwendigkeit aber, da er an die Prophezeiungen der Hexen in vollem Umfange glaubt, zwingt ihn, Fleance das gleiche Verderben teilen zu lassen: beides als unerbittliche Konsequenz des ersten Mordes und aus der Natur des Bösen heraus. Dafs das eine Verbrechen ein weiteres nötig macht, sofern die Frucht des ersten nicht ungeerntet bleiben soll, dieser erschreckenden Lehre, die ihm hier das Geschick erteilt, wird er inne, da er voll „sorriest fancies" (III. 2, 9) gesteht:

We have scotch'd the snake, not kill'd it, (III, 2, 13)

als Entgegnung auf die in besänftigender Absicht an ihn gerichteten Worte der Lady: what's done is done (III. 2, 12), die also meint, was getan ist, sei damit auch schon abgetan.

Macbeth findet sich hier dem Geschick gegenüber in einer Situation, in der es ihn auf der einmal betretenen Bahn des Verbrechens noch weiter hinabtreibt. Freilich trifft ihn dieses unerbittliche Los nicht, ohne dafs er es aus eigener Kraft noch von sich abwenden könnte, wenn er nur den Besitz der Krone aufgeben wollte. Doch das liegt ihm bei seinem ehrgeizigen Charakter durchaus fern, und eben daraus ergeben sich denn für ihn die furchtbaren Konsequenzen.

Mit welch' zwingender Notwendigkeit aber auch Macbeth vom Geschick auf dem Wege des Verderbens weiter getrieben wird, so bleibt daneben für die ästhetische Betrachtung der Tragödie doch immer der Eindruck der persönlichen Willensfreiheit des Helden vorherrschend, sodafs für den Leser oder Hörer des Dramas das Gefühl jener Notwendigkeit nicht entfernt die Selbstverantwortung Macbeth's in Frage zu stellen vermag. Es ist nicht so, wie Lipps über Macbeth urteilt,

wenn er ihn als einen Verbrecher bezeichnet, „der schliefslich vom Bösen wider Willen fortgerissen erscheint“.[1]) Jeder unbefangene Beurteiler resumiert den Gang der Ereignisse kurz dahin: Macbeth hat es eben nicht anders gewollt, also mufs er auch die Folgen auf sich nehmen.[2])

Das Geschick hatte schon einmal den Lebensweg Macbeth's gekreuzt, und zwar hatten wir seine Spuren bei der Hexenbegegnung und bei dem Besuche Duncan's auf Invernefs aufzuweisen vermocht. War aber damals, wo es sich lediglich um das Hineingeführtwerden in gefährliche Situationen, also um eine Prüfung des Charakters auf seinen Wert, handelte, jegliche Selbstbestimmung der beteiligten Personen bezüglich der Herbeiführung dieser Situationen eliminiert, womit der Dichter das getreueste Abbild des menschlichen Lebens gab, das im wechselvollen Hin und Her des Zufalls wie im geheimnisvoll verknüpfenden Walten eines überindividuellen Schicksals ebenfalls nicht auf die Ohnmächtigen im Kampfe noch auf die Schwachen in der Versuchung Rücksicht nimmt, so zeichnet Shakespeare hier, wo es sich um das sichere Opfer des menschlich-wertvollsten Teiles einer Persönlichkeit handelt, wo keine Alternative, wo keine Möglichkeit vorliegt, gestählt aus einem Kampfe mit der Versuchung hervorzugehen, die Wirksamkeit des Geschickes in bedeutsam veränderter Weise, indem er seinem Helden die Vorhand bei freiester Wahlentscheidung läfst: Erst als Macbeth aus eigenem Entschlufs, im Frevel gegen das immanente Sittengesetz verharrt, sieht er sich vom Geschick in die starre und unentrinnbare Notwendigkeit gedrängt, den Fluch seiner ersten Freveltat durch eine neue, „a deed of dreadful note“ (III. 2, 44) zu betäuben, so dafs er bekennt:

Things bad begun make strong themselves by ill. (III. 2, 55)

---

[1]) Theodor Lipps: Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst, 2 Bde., Hamburg 1903. Bd. I: Grundlegung der Ästhetik, p. 570.

[2]) Wir können daher auch nicht der Ansicht Scherer's beipflichten, der einmal sagt: „Jedes richtig gebaute Drama ist ein in Szene gesetzes Plaidoyer für die Unfreiheit des menschlichen Willens, für seine Abhängigkeit von dem gewordenen Charakter“. — Wilhelm Scherer: Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich, Berlin 1874, p. 363.

So bestehen denn, freilich nur unter Betonung der Priorität Macbeth's gegenüber dem Geschick, die Worte Herder's völlig zu Recht, wenn er sagt: bei Shakespeare werden „Umstände und Gegenumstände (so vortrefflich) zusammen und gegen einander gewogen, daſs der getäuschte Leser gleichsam das Gesetz der Fatalität empfindet, nach so vorherbestimmten Ursachen auf den Erfolg schwören möchte, daſs es so geschehen muſste. Shakespeare zeigt ihm gleichsam das Buch der Vorsehung, und die entzückte prophetische Seele, über den Zusammenhang der Begebenheiten hinausgesetzt, wird gedrungen, diesen als den einzigen zu erkennen — welche Gewalt könnte, wenn die Ursachen bleiben, den Erfolg hindern!" [1])

Man sage nicht, daſs hierin ein Widerspruch mit der Ablehnung der oben zitierten Äuſserung Vischer's liege. Vischer meinte, es entstände bereits vor Macbeth's Mordtat der Schein des Fatalistischen, worin wir ihm nicht beipflichten konnten. Herder dagegen hat hier die fortzeugende Kraft des bereits begangenen Bösen im Sinne, wo denn das Gesetz der Fatalität ein höchst treffender Vergleich ist. —

Es ist zunächst nötig, noch einmal auf die dritte Szene des ersten Aktes zurückzublicken, und zwar auf die Hexenbegegnung, denn von hier aus gewinnt der Umstand, daſs sich Macbeth bei jenem Zusammentreffen in Banquo's Begleitung befindet, noch ganz besondere Bedeutung. Banquo ist der Zeuge nicht nur der Begegnung, sondern auch des verräterischen Eindruckes, den diese auf Macbeth macht, und daraus resultiert einerseits Banquo's Verdacht gegen Macbeth und andererseits Macbeth's miſstrauische Furcht vor Banquo. Diese beiden Momente aber, der Verdacht Banquo's und die Furcht Macbeth's, sind es, die nach der Ermordung Duncan's die dramatischen Ereignisse im weiteren Flusse erhalten; womit denn gesagt ist, daſs die Hexenbegegnung *in nuce* die ganze Tragödie enthält, insofern als Banquo Zeuge der innersten, gleichsam hinausprojizierten Gedanken, als die man die Hexen, unbeschadet ihrer Realität, und ohne sonst weiter der ideologischen Auffassung der Hexen beizu-

---

[1]) Herder's Sämtliche Werke, hrsg. von Bernhard Suphan, Bd. V, Berlin 1891, p. 242 s.

pflichten,[1]) bezeichnen könnte, und somit für ihn ein gefährlicher Mitwisser wird. Und eben jene beiden Momente sind es nun auch, die den Gang des dramatischen Geschehens auf jene Bahn lenken, die Macbeth noch immer tiefer in Blut und Verbrechen hinabführt. Schien im Anfang der Tragödie die Gegenwart Banquo's bei der Hexenbegegnung von keiner besonderen Bedeutung, so gibt sie sich von hier aus in ihrer ganzen ungeheuerlichen Tragweite zu erkennen. Und indem wir aus einer so unscheinbaren, völlig absichtslosen Verknüpfung der Ereignisse die gewaltigsten Konsequenzen sich ergeben sehen, finden wir, von diesem vorgerückteren Standpunkt der Betrachtung aus, das Geschick bei der Hexenbegegnung noch in einem neuen Punkte im Spiele, indem es Macbeth in der Stunde der Versuchung einen Zeugen seiner wilden Gedanken gibt, der ihm nach ihrer Ausführung ein ständiger Ankläger werden muſs. — Der Art nach ist diese Wirksamkeit des Geschickes dieselbe wie jene andere bei der Hexenbegegnung und die bei dem Besuche des Königs auf Inverneſs festgestellte, und unterscheidet sich somit, wie diese, wesentlich von der zuletzt aus unserer Untersuchung gewonnenen Art, wo Macbeth zum weiteren Verbrechen gezwungen wurde. —

Bei dem Anschlage gegen das Leben Banquo's und Fleance's fällt der Vater, jedoch der Sohn entkommt (III. 3, 17—18).

---

[1]) Über diese veraltete Theorie sollte eigentlich kein Wort mehr verloren werden, doch finden wir sie neuerdings wieder aufgefrischt bei Hau, der die Hexen als „Verkörperung innerer Vorgänge" angesehen wissen will. Wie ist aber mit dieser Auffassung die Tatsache zu vereinigen, daſs Macbeth III. 4, 143 ss. die Absicht äuſsert (und sie IV. 1 ausführt), wiederum zu den Hexen zu gehen, um über sein Schicksal Klarheit von ihnen zu erlangen? Meint Hau etwa, Macbeth könne derartige „innere Vorgänge", die noch in der Zukunft liegen, prophezeien? und wie verträgt sich damit Macbeth's Ausdruck:

I am bent to know
By the worst means, the worst". (III. 4, 144—145)

für derartige „innere Vorgänge"? — P. Hau: Die ausländischen Klassiker I, 73 und 74. — Desgleichen Emil Mauerhof: Shakespeare-Probleme, p. 5. In völligem Widerspruch mit dieser ideologischen Auffassung steht übrigens, was Hau p. 71 über die Hexen sagt. — Wie äuſserte sich doch Grillparzer zu dieser Frage? „Tut die Augen auf! Was ihr da vor euch seht, das sind Hexen und nicht der Ehrgeiz."

Was das bedeutet, erkennen die Mörder selbst, denn einer von ihnen sagt:

We have lost
Best half of our affair. (III. 3, 20—21)

Als Macbeth dieses nur teilweise Gelingen seines Mordplanes gemeldet wird, bricht er in die Worte aus:

Then comes my fit again: *I had else been perfect,*
Whole as the marble, founded as the rock,
As broad and general as the casing air:
But now I am cabin'd, cribb'd, confined, bound in
To saucy doubts and fears. (III. 4, 21—25)

So ist denn mit diesem Resultat für ihn nicht nur nichts gewonnen, sondern es mufs sogar seine an sich schon bedrängte Position in noch höherem Grade wankend machen, was sich denn Macbeth auch nicht verheimlicht:

There the grown serpent lies; the worm that's fled
Hath nature that in time will venom breed. (III. 4, 29—30)

Hier stehen wir an dem Punkte, wo das Geschick Macbeth von allen Seiten gestellt hat, so dafs ein glückliches Entrinnen nicht mehr möglich ist, immer jedoch Macbeth's freiwilliges Bestehen auf der Krone vorausgesetzt. Was sich jetzt an dramatischen Begebenheiten abspielt, ist das verzweifelte Bemühen Macbeth's, gegenüber dem Geschick doch noch sein Schicksal aus eigener Kraft und nach eigenem Wunsche zu gestalten. Doch die Wendung des Geschickes, die Fleance seinem Mordstahl glücklich entrinnen läfst, ist der Anfang vom Ende. Immer verderbendrohender ballt sich über seinem Haupte die rächende Vergeltung zusammen, wogegen er völlig machtlos ist. Gemäfs seinem Vertrauen auf die Worte der Hexen dünkt ihn durch die Flucht Fleance's die Krone unmittelbar gefährdet. Dazu die mittelbare Gefährdung nicht nur der Krone, sondern auch seiner selbst von seiten derer, die ihm bisher ergeben waren. Der Schwächeanfall, die Vision des ermordeten Banquo, während des Krönungsmahles mufs, zufolge der unheimlich bedeutungsvollen Worte, die im

Fieberwahn sich ihm entringen, wie z. B. die an den Geist gerichteten:

> Thou canst not say I did it: never shake
> *Thy gory locks at me,* (III. 4, 50—51)

oder diese:

> Avaunt; and quit my sight, let the earth hide thee!
> Thy bones are marrowless, *thy blood is cold*;
> Thou hast no speculation in those eyes
> Which thou dost glare with, (III. 4, 93—96)

die alle in Gegenwart der Krönungsgäste gesprochen werden, ihn unvermeidlich in eigenartigem Verdachte erscheinen lassen, sofern er bei ihnen nicht schon in solchem steht.

Das Fernbleiben Macduff's von der Krönungsfeier beunruhigt ihn höchlichst:

> How say'st thou that Macduff denies his person
> At our great bidding? (III. 4, 128—129)

In ihm ist Macbeth ein neuer Feind erwachsen, und zwar einer, den er fürchtet, antwortet er doch IV. 1 der ersten Erscheinung, die ihn vor Macduff warnt:

> Thou hast harp'd my fear aright. (IV. 1, 74)

Die Kunde, dafs Macduff nun gar vom König von England, an dessen Hofe Malcolm weilt, Hilfe zu einem mit Malcolm gemeinsam zu unternehmenden Rachefeldzuge sich erbittet (III. 6, 29 ss.), erregt ihn dermafsen, dafs er sich zur Kriegsrüstung entschliefst, um gegen jenen Angriff seinen Raub zu sichern. Macbeth's Stellung zu diesem Entschlufs ist dieselbe wie seine eben betrachtete Stellung zu dem mörderischen Anschlage auf Banquo und Fleance: frei und unfrei zugleich, und zwar frei, insofern der Entschlufs zum Kriege seine eigene wahlfreie Entscheidung ist, als solche ein integrierender Bestandteil seines persönlichen Schicksals; unfrei, insofern der Krieg ein zu seiner Sicherheit erforderlicher Verteidigungskrieg ist, der ihm von einer Seite aufgezwungen wird, auf die ihm jegliche, seinen Wünschen und Absichten entsprechende

Einwirkung abgeschnitten, also das einzig mögliche, d. h. notwendige Resultat aus seiner gegenwärtigen Situation ist, als solches eine weitere Manifestation des Geschickes.

Überhaupt beginnt Macbeth jetzt die Last des Geschickes so drückend und so peinvoll zu spüren, er fühlt sich ihm so wenig ebenbürtig, daſs er keinen andern Rat weiſs, als hilfesuchend sich an die Hexen zu wenden:

I will to-morrow,
And betimes I will, to the weird sisters:
More shall they speak, for now I am bent to know,
By the worst means, the worst. (III. 4, 132—135)

Er erwartet nichts Gutes mehr. Er sieht die Schlingen, die ihm das Geschick bedeuten, sich immer enger um ihn ziehen, so daſs er jetzt in völliger Verwilderung mit dem Mut fast der Verzweiflung immer eine Untat an die andere reiht und — reihen muſs:

For mine own good
All causes shall give way: I am in blood
Stepp'd in so far that, should I wade no more,
Returning were as tedious as go o'er, (III. 4, 135—138)

um sich gegen den Haſs und den Verdacht, die auch im Volke bereits sich zu regen beginnen (III. 6), zu sichern.

Übrigens liegt in den letzten Worten Macbeth's, daſs er sich auch in dieser höchst bedrängten Situation völlig frei fühlt: er fühlt die Möglichkeit, auf seiner Blutbahn umkehren zu können; nur infolge der Einsicht in die Zwecklosigkeit solcher Inkonsequenz unterläſst er es. Es ist also unzutreffend, wenn Werder Macbeth's Verharren auf der Mordbahn so darstellen will, als ob er gar nicht anders hätte handeln können.[1]) Macbeth würde und könnte diese Worte nicht äuſsern, wenn er im gegenwärtigen Augenblick nicht das unbehinderte Gefühl hätte, daſs er durchaus einzig und allein seinem ureigensten Wunsche gemäſs disponieren könnte. Daſs er hier eine bestimmte Möglichkeit des Handelns („returning“) in Betrachtung

---

[1]) K. Werder: Vorlesungen über Shakespeare's Macbeth, p. 110.

zieht, hat nur unter der stillschweigenden Voraussetzung Sinn, dafs ihm diese Möglichkeit des Handelns auch offensteht. Wie sinnlos wäre es vom Dichter, wollte er seinen Helden, zumal in einer so entscheidenden Stunde, wo ihm nichts angemessener ist, als seine ganze Aufmerksamkeit auf den Ernst seiner Situation zu konzentrieren, sich mit der Erwägung von Möglichkeiten aufhalten lassen, die für ihn vollständig nutz- und zwecklos wären, da sie aller praktischen Bedeutung bar sind!

Der Beginn des vierten Aktes der Tragödie trifft unsern Helden bei den Hexen, die ihm den Schleier von seiner düstern Zukunft lüften sollen. Die Tatsache, dafs Macbeth sich wieder zu den Hexen begibt, und zwar mit der ausgesprochenen Absicht, Aufschlufs über die Zukunft zu erhalten, ist allein schon ein sicherer Beweisgrund, dafs er zu ihnen das gröfste Vertrauen hat, und in ideeller Rückwirkung vermag diese Tatsache unsere eingangs aufgestellte und dort schon zur Genüge begründete Behauptung, dafs die Hexen Macbeth Zuversicht und Vertrauen einflöfsen, von hier aus noch weiter zu bestärken.

Welche Wirkung hat nun dieser Besuch in der Hexenhöhle? Die erste Erscheinung begrüfst ihn mit den Worten:

> Macbeth! Macbeth! Macbeth! beware Macduff;
> Beware the thane of Fife! (IV. 1, 71—72)

Macbeth antwortet:

> Thou hast harp'd my fear aright: (v. 74).

Macduff hat ihn schon lange beunruhigt; nun weifs Macbeth, dafs ihm von dieser Seite wirklich Gefahr droht.

Die nächste Erscheinung stählt Macbeth's Mut:

> Be bloody, bold, and resolute; laugh to scorn
> The power of man, for none of woman born
> Shall harm Macbeth. (IV. 1, 79—81)

„None of woman born:" Weshalb soll Macbeth dann Macduff fürchten? So braucht er sich denn nicht gegen ihn mit Vernichtung zu kehren. Doch er will auf alle Fälle jede auch nur denkbare Gefahr beseitigen — symptomatisch für sein Gefühl der Unsicherheit — und so beschliefst er dennoch, Macduff zu töten:

But yet I'll make assurance double sure,
And take a bond of fate: thou shalt not live;
That I may tell pale-hearted fear it lies,
And sleep in spite of thunder. (IV. 1, 83—86)

Die Verheifsungen werden immer beruhigender für ihn, zufolge der Art, wie er sie beim ersten Hören auslegt, da er nicht wissen kann, welch' geheimer Doppelsinn in ihnen liegt und „the equivocation of the fiend (V. 5, 43) noch nicht ahnt. Die dritte Erscheinung redet ihm zu:

Be lion-mettled, proud, and take no care
Who chafes, who frets, or where conspirers are:
Macbeth shall never vanquish'd be until
Great Birnam wood to high Dunsinane hill
Shall come against him. (IV. 1, 90—94)

Auf diese Verheifsung ruft Macbeth im Vollgefühl der wiedererlangten Sicherheit aus:

That will never be:
Who can impress the forest, bid the tree
Unfix his earth-bound root? *Sweet bodements! good!*
Rebellion's head, rise never, till the wood
Of Birnam rise, and our high-placed Macbeth
Shall live the lease of nature, pay his breath
To time and mortal custom. (IV. 1, 94—100)

So beglückt Macbeth nun aber auch durch diese drei Verheifsungen ist, die geeignet sind, ihm die alte Ruhe wieder zu verleihen: eine brennende Frage will er noch beantwortet haben, die seit der ersten Hexenbegegnung ihn immerfort beschäftigt hat, und ohne deren verneinende Beantwortung ihm die ganze soeben geschaffene Sicherheit im Grunde gar keine Sicherheit bedeuten kann.

Er dringt also in sie:

Yet my heart
Throbs to know one thing: tell me, if your art
Can tell so much: *shall Banquo's issue ever*
Reign in this kingdom? (IV. 1, 100—103)

Auf diese Frage, die ihm die wichtigste ist, erhält er keine Antwort. Da kommt denn sofort die alte bange Unruhe wieder über ihn, und wie der verzweifelnde Angstruf eines dem Untergange Geweihten, der vor seinen Augen die letzte schwache Hoffnung dahinsinken sieht, mutet sein Wutausbruch an, mit dem er den verschwindenden Erscheinungen die letzte grofse Antwort abpressen will:

I will be satisfied: deny me this,
And an eternal curse fall on you! (IV. 1, 104—105)

Doch Antwort erfolgt nicht. Statt dessen zeigen die Hexen ihm eine Reihe von acht Königen, die Banquo's Geist beschliefst. Es ist ihm überlassen, sich dieses zu erklären.

So bringt ihm denn sein Besuch bei den Hexen nicht die erhoffte Befreiung aus der peinigenden Ungewifsheit, die ihn noch keinen Augenblick der Königskrone hat froh werden lassen, vielmehr sieht er sich wieder in den früheren Zustand qualvollsten Zweifels zurückgewiesen, so dafs er die Stunde dieses Hexenbesuches verflucht:

Let this pernicious hour
Stand aye accursed in the calendar! (IV. 1, 133—134)

Trotzdem aber hat er sich die Worte der „apparitions" wohl gemerkt, wie sich aus dem fünften Akte ergibt, und das wird zu beachten sein, denn er beruft sich dort auf sie, obwohl er hier sagt:

damn'd all those that trust them! (IV. 1, 139)

was sich eben aus seiner Wut ob der ungenügenden Auskunft erklärt.

Wie soeben hervorgehoben, hatte Macbeth, trotz der besänftigenden Verheifsung der dritten Erscheinung, beschlossen, Macduff aus dem Wege zu räumen: da wird ihm sogleich nach der Hexenbegegnung berichtet, Macduff sei nach England entflohen. Durch diese Nachricht wird er betroffen:

Time, thou anticipatest my dread exploits:
The flighty purpose never is o'ertook
Unless the deed go with it, (IV. 1, 144—146)

und es klingt aus seinen Worten deutlich heraus, dafs ihm an Macduff's Beseitigung nicht nur lag, „to make *assurance* double sure“, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil er eine solche Sicherheit nicht fühlt, sondern er verfolgte mit jenem Plane eine ganz bestimmte Absicht. So läfst sich denn hier konstatieren, dafs, entgegen seiner zuversichtlichen Hingebung an die Worte der Hexen, die seine erste Begegnung mit ihnen charakterisierte, sich hier bereits eine leise Erschütterung seines Vertrauens zu den Hexen geltend macht. Seine Erbitterung darüber, dafs Macduff nun doch seinem Mordplane entgangen ist, versetzt ihn in so sinnlose Wut, dafs er beschliefst, statt seiner dessen unschuldige Familie hinzuopfern:

> To crown my thoughts with acts, be it thought and done:
> The castle of Macduff I will surprise;
> Seize upon Fife; give to the edge o' the sword
> His wife, his babes, and all unfortunate souls
> That trace him in his line. (IV. 1, 149—153)

Dieser grauenhafte Vorsatz wird IV. 2, 79 ss. in die Tat umgesetzt. Wie der Entschlufs, so entspringt auch die Tat Macbeth's eigenster Entscheidung. Keine inneren noch äufseren Umstände zwingen ihn dazu, noch lassen sie diese Untat auch nur rätlich erscheinen. Auch handelt er nicht unter dem Druck des Geschickes, wie damals bei der Tötung Banquo's, die, obwohl seiner eigenen Entscheidung entspringend, angesichts seines Bestehens auf dem räuberischen Besitz, sich doch als notwendig erwies. Und gerade das ist beachtenswert, dafs Shakespeare auch hier wieder, wie bei jener voraufgehenden Mordtat, bei der Macbeth doch immerhin frei und unbehindert die Vorhand gegenüber dem Geschick belassen war, die Situation so zeichnet, dafs selbst die Möglichkeit des Gedankens, Macbeth habe bei diesem neuen Verbrechen, das unbestreitbar die ärgste seiner Freveltaten ist, infolge der ganzen Konjunktur der Verhältnisse nicht anders handeln können, in der allerweitesten Ferne liegt. Indem Macbeth die Familie Macduff's dem Tode weiht, trägt er damit wieder einen neuen Strich in das Bild seines Schicksals ein, denn der Grimm Macduff's, der in England mit Malcolm zum Vernichtungskriege gerüstet ist, steigert sich bei der Nachricht von dem seiner Familie widerfahrenen

Los in's Ungemessene. Er sieht den Rachefeldzug jetzt gleichsam als eine persönliche Angelegenheit an und er brennt vor wütender Begierde, Stirn gegen Stirn Macbeth im Kampfe gegenüberzutreten:

> . . . . . gentle heavens,
> Cut short all intermission; front to front
> Bring thou this fiend of Scotland and myself.
> (IV. 3, 231—233)

Das entgegen aller politischen Besonnenheit an Macduff's Familie verübte Verbrechen schlägt so zu Macbeth's eigenem Verderben aus. „Er handelt gegen sich selbst, wie am Ende alles Böse gegen sich selbst handelt.“ [1])

Die Tötung der Familie Macduff's ist übrigens mittelbar eine Folge der glücklichen Flucht Fleance's bei Macbeth's Mordanschlag gegen ihn, denn das ist die erste Veranlassung zu Macbeth's Verwilderung, in der er eine Bluttat auf die andere häuft. Hier zeigt sich also wieder das Geschick in Shakespeare's Tragödie in seiner ganzen Furchtbarkeit, wo das zufällig erscheinende Entkommen Fleance's zum gröfsten Unheil für eine völlig unbeteiligte Familie wird. Das Glück des Einen wird an seinem Teile mit kausal für das Unglück des Andern. Sind wir hier nicht auf den Wegen des „grofsen gigantischen Schicksals, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt“? —

Macbeth's Thron wird immer wankender. Um ihn mit Gewalt zu stützen, knechtet er sein Volk derartig, dafs seine Hand wie eine blutige Geifsel auf ihm lastet. In dieser Raserei kennt Macbeth keine Grenzen: Er wütet derartig, dafs Rosse Schottland als ein grofses gemeinsames Grab bezeichnet:

> Alas, poor country!
> Almost afraid to know itself! It cannot
> Be call'd our mother, but our grave. . . . . .
> . . . . (where) good men's lives
> Expire before the flowers in their caps,
> Dying or ere they sicken. (IV. 3, 164—173)

---

[1]) Fr. Th. Vischer: Shakespeare-Vorträge II, 118.

Die natürliche Folge ist, dafs auch hier wieder, wie bei der Tötung der Familie Macduff's, sich sein Wüten gegen ihn selbst kehrt: das eigene Volk, von Macbeth's Thans selbst geführt, erhebt sich gegen ihn:

> . . . . . there ran a rumour
> Of many worthy fellows that were out;
> Which was to my belief witness'd the rather,
> For that I saw the tyrant's power a-foot.
> (IV. 3, 182—185)

So hat denn Macbeth gegen einen inneren und einen äufseren Feind zu kämpfen: die Verhältnisse sind völlig über ihn hinausgewachsen. Doch er läfst kein Mittel unversucht, ihnen wirksam zu begegnen. Ein Mittel, das er bereits zweimal erprobt hat, wendet er auch hier wieder an. Wie er II. 1, während er unmittelbar vor der Ermordung Duncan's stand, im Schlofshofe Banquo ausholte, um zu erfahren, ob er wohl geneigt sei, mit ihm gemeinsame Sache zu machen, und wie er nach der Ermordung Banquo's — III. 6 wird es berichtet — Macduff an sich zu ziehen trachtete, so sucht er auch in der gegenwärtigen höchst bedrängten Lage aus dieser Politik, immer den Gefährlichsten unschädlich zu machen, Nutzen zu ziehen, und da naturgemäfs nicht die geringste Aussicht ist, Malcolm freiwillig auf seine Seite zu ziehen, so ist er bemüht, ihn durch List in seine Gewalt zu bringen:

> Devilish Macbeth
> By many of these trains hath sought to win me
> Into his power. (IV. 3, 117—119)

So erfahren wir aus Malcolm's Munde selbst. Doch wie dort, so hier: von Glück ist sein Beginnen nicht gekrönt. Macbeth hat überhaupt nirgends Glück.

> There is no sure foundation set on blood;
> No certain life achiev'd by others' death.
> (King John IV. 2)

Vielmehr, um sein Unglück vollends zu besiegeln, holt jetzt das Geschick zum letzten grofsen Schlage aus, der ihn verderben mufs, denn, verlassen von seinen früheren Getreuen

und von einem Teile des eigenen Volkes, steht er der gegen ihn anrückenden Übermacht vereinsamt, machtlos gegenüber:

Macbeth
Is ripe for shaking, and the powers above[1])
Put on their instruments. (IV. 3, 237—239)

Den schicksalsmäfsigen Gehalt der Szene zwischen Malcolm und Macduff, wo Malcolm durch Verstellung die Aufrichtigkeit Macduff's erprobt, hat Wetz feinsinnig empfunden. Wir erkennen hier „die vergiftende Wirkung von Macbeth's mit Verrat, Mord und Meuchelmord arbeitender Bluthherrschaft auf alle menschlichen Beziehungen: Keiner darf den andern mehr trauen, will er nicht in die eine der vielen gestellten Fallen gehen. Wie erschütternd ist es, wenn man sieht, wie Malcolm in den Jahren, wo der Jüngling sich unbedacht seinen Regungen überläfst und Freimut und Offenheit ihn am natürlichsten kleiden, Zurückhalung und Verstellung lernen mufs, ja, wie er zur Verleugnung der eigenen Ehre gezwungen ist, wenn er erkennen will, ob der, der vor ihm steht, es aufrichtig meint oder aber einer der Sendboten des Tyrannen ist, die ihn mit Vorspiegelungen in's sichere Verderben locken wollen! Es ist eine Eigenheit Shakespeare's und Molière's, dafs er das einzelne Schicksal, das er darstellt, zugleich in seiner Beziehung zu dem ganzen Lebenskreis, in dem der Held steht, betrachtet, die nahen und entfernten Folgen seines Tuns auch auf andere — nicht blofs auf sich selber — aufzeigt.“ [2])

---

[1]) Die Übersetzung „Himmel“ mancher Übersetzer ist falsch und irreleitend. Powers above heifst ganz allgemein: die Mächte über uns, die uns überlegenen Kräfte, was sehr wohl zu dem von uns hier verfolgten Begriff des überindividuellen Schicksals pafst. Es hat dem Dichter völlig ferngelegen, nach der bisher auf das strengste beobachteten Immanenz des Schicksals nun plötzlich die Lösung der dramatischen Ereignisse, gleich einem deus ex machina, einer transcendenten Gewalt anheimzustellen; bedeuten doch auch die „instruments“ nichts Anderes als Malcolm und seine Verbündeten. Dieses ist auch Kaim: Shakespeare's Macbeth, p. 16 entgegenzuhalten.

[2]) Englische Studien XXXII[2], 306. — Es sei uns gestattet, auf eine Aufgabe hinzuweisen, die noch der Erledigung harrt, und deren befriedigende Lösung die Shakespeare-Gemeinde dankbar zu begrüfsen hätte. Was uns fehlt, ist eine eingehende Untersuchung über den künstlerischen

Wir haben bislang die Entwicklung von Macbeth's Seite aus betrachtet, und dabei die Faktoren, die in sein Schicksal bestimmend eingreifen, ohne dafs er seinerseits auf sie nach eigener freier Wahl bestimmend zurückwirken kann, als Geschick bezeichnet. Stellen wir uns nun einmal auf die Seite dieses Geschickes, so wird sich zeigen — es ist das übrigens im Verlaufe der Arbeit implicite mitbewiesen worden — dafs als die Organe dieses Geschickes ebensowohl einzelne Individuen anzusehen sind, die, während sie, von Macbeth's Seite aus betrachtet, dazu beitragen, die Wirksamkeit des Geschickes ihm gegenüber zu vervollständigen, eben damit zugleich ihr eigenes Schicksal begründen. Also eine Immanenz des Schicksals der vollkommensten Art in Shakespeare's Tragödie.

Die auf Grund der ersten Hexenbegegnung, gemäfs Macbeth's Charakter, nach Duncan's Ermordung notwendig gewordene Beseitigung Banquo's begründete, wie wir sahen, gegen Macbeth den Verdacht, der dann an Verbreitung immer mehr zunahm. Nun schwebt aber der Verdacht nicht als eine Idee in der Luft herum, sondern er ruht in der Brust ganz bestimmter, konkreter Menschen, auf die er, ihrem Charakter adäquat, als ein Motiv wirkt. In unserer Tragödie kommen, als vom Verdacht erfüllt, in erster Linie Malcolm, Fleance und Macduff in Betracht. Bei Fleance wird uns allerdings im Drama der Verdacht nicht ausdrücklich verbürgt; aber er spielt auch subjektiv nach dem Mordanschlage Macbeth's auf ihn und seinen Vater in der Tragödie keine Rolle mehr, sondern nur noch objektiv, insofern als seine Flucht in ganz bestimmter, oben näher ausgeführter Weise auf Macbeth wirkt. Dafs Fleance dem Mordstahl Macbeth's glücklich entrinnt, ist freilich auf das Konto des überindividuellen Schicksals zu setzen; dafs aber durch seine Flucht Macbeth, im festen Vertrauen auf den

---

Eindruck des Schicksalsmäfsigen in den Tragödien Shakespeare's. Freilich gehörte zur Lösung des Problems eine reiche und gereifte Lebenserfahrung, wie sie naturgemäfs einem Autor in dem Lebensalter des Verfassers dieser Arbeit noch nicht zur Seite stehen kann. Aber sollte sich in dem weiten Kreise der Shakespeare-Verehrer nicht ein Berufener finden, der sie unternähme, diese grofse, herrliche Aufgabe, des Schweifses der Edlen wert?

Hexenspruch, den Besitz der Krone auf das äufserste gefährdet sieht, und so in dauernde Ungewifsheit, die durch das unbefriedigende Resultat der Hexenbegegnung in IV. 1 qualvoll vergröfsert wird, sich versetzt findet, ist der charaktergemäfse Ausflufs aus seinem ehrgeizigen Naturell. Diese Unsicherheit, die so zum guten Teil auf Fleance's Flucht zurückgeht, wird dann bei Macbeth wieder zum Motiv und führt ihn zu der wüsten Raserei (IV. 3), durch die er nur das Gegenteil erreicht von dem, was er erreichen will und somit seine Position immer mehr erschüttert.

Malcolm's, als des Sohnes des ermordeten Königs, Verdacht bedarf im Drama nicht der ausdrücklichen Erwähnung.

Macduff's Verdacht ergibt sich aus seinem späteren Verhalten, von IV. 3 an mit Gewifsheit.

Diese Gewifsheit läfst beide gegen den mörderischen Usurpator rüsten. Dabei kommt ihnen der durch Macbeth's unsinniges Wüten, das seinerseits, wie gezeigt, letzten Endes auf Fleance's Flucht zurückgeht, herbeigeführte Abfall der Schotten, bei denen der anfangs nur vereinzelt aufgestiegene Verdacht inzwischen bereits allgemein geworden ist, fördernd entgegen, so dafs sie Macbeth weit überlegen sind, und die militärische Übermacht führt im Drama die letzte Entscheidung herbei, wodurch denn Malcolm in den Besitz des ihm zustehenden Thrones gelangt.

Durch diese Skizze haben wir aufgezeigt, wie das zustande kommt, was wir bisher, von Macbeth's Standpunkt aus betrachtet, als das Geschick bezeichnet haben, und es ergibt sich da, dafs dieses Geschick, abgesehen von der Seite, von der wir es sogleich am Eingang der Tragödie und bei Macbeth's Tötung Banquo's kennen gelernt haben, nichts Anderes ist als das Schicksal derer, deren Interesse, nach den ganzen Verhältnissen, naturgemäfs ein Kampf gegen Macbeth sein mufs. Doch was diese Personen, in Verfolgung ihrer Interessen, auch unternehmen, so tun sie es, wie es von Macbeth selbst bereits erwiesen ist, stets nach eigener Wahlentscheidung, d. h. auch sie sind in ihren Handlungen willensfrei.

Dafs nun andererseits auch wieder, um das noch hinzuzufügen, das Schicksal Macbeth's ein Hauptmoment in dem Geschick der übrigen dramatischen Personen bedeutet, ist

natürlich, doch ist es überflüssig, auch von dieser Seite noch einmal die Fäden der dramatischen Verknüpfung einzeln zu verfolgen, umsomehr als es leicht aus den vorstehenden Untersuchungen zu abstrahieren ist, ja eigentlich implicite mit den bisherigen Ausführungen bereits durchgehends mitbewiesen ist. Macbeth's Schicksal, wenigstens zum grofsen Teile, bildet die Folie zu dem Geschick seiner Gegner, und umgekehrt. —

Eine dramatische Figur führt der Dichter im weiteren Verlaufe des Dramas wieder ein, bei der die Willensfreiheit vollständig eliminiert ist; allein diese Willensunfreiheit ist die Folgeerscheinung eines pathologischen Zustandes: wir meinen die Lady Macbeth.

Das Entsetzen, durch das sie geschritten ist, und zwar mit gewaltsam erheuchelter Ruhe, hat ihre Kraft von innen her verzehrt, so dafs sie jetzt wie eine ausgebrannte Ruine dasteht auf den Trümmern all des Glückes und des Friedens, den sie ihren Gatten hat zerstören sehen. In dieser tiefsten psychopathischen Depression ist sie nicht mehr Herrin über ihr schwer gefoltertes Gewissen und so verrät sie durch Worte und Gebärden, was sie bisher so sorgsam zu hüten gewufst hat. Dafs die in der Psychose sich ihr entringenden Äufserungen über ihre Bedeutung keine Unklarheit lassen, ergibt sich aus dem Wortwechsel zwischen dem Arzt und der Kammerfrau:

Doctor: In this slumbery agitation, besides her walking and other actual performances, what, at any time, have you heard her say?
Gentlewoman: That, sir, which I will not report after her. (V. 1)

und an anderer Stelle, wo der Arzt zu ihr sagt:

you have known what you should not.

und endlich:

Doctor: Look, how she rubs her hands.
Gentlewoman: It is an accustomed action with her, to seem thus washing her hands: I have known her continue in this a quarter of an hour.

„Es ist ein entsetzlicher Zauber des Gewissens. Und zugleich liegt darin eine Ironie hoch tragischer Art. Ihre erste

Sorge war, alles zuzudecken, dafs ja der Schein, die Form aufrecht erhalten werde. Nun mufs sie selbst alles ausschwatzen, nicht wissend, nicht wollend alle Form zerreifsen, im Schlaf wachend sich verraten. So vollzieht sich in ihr der Durchbruch des Gerichtes. Das ist eine der grofsartigsten Leistungen Shakespeare's." [1])

Wie das Schicksal des einen an dem anderen zum Geschick wird, das zeigt sich an dem Verhältnis Macbeth's zur Lady auf das allerprägnanteste. Auf Grund der durch die Hexen in ihm erzeugten Zuversicht, die ihm durch einen Dolchstofs nicht nur die Krone, sondern ihn auch selbst in dem dauernden Besitze dieser sichern würde, hatte Macbeth an dem König Duncan den Mord begangen. Doch

„Ein anderes Antlitz, eh' sie geschehen,
Ein anderes zeigt die vollbrachte Tat."

Sogleich nach diesem Verbrechen überkommt ihn furchtvolles Entsetzen. So gerät für ihn die Krone in Gefahr, und da ist es die Lady, die, ihn ermutigend und besänftigend, ihm zur Seite tritt. „Sie nahm sich mit grofser Willenskraft und allem Verstande des klugen Weibes zusammen, war immer darauf bedacht, sich zu verstellen; und so konnte sie sich das Herz nicht etwa entlasten, wie Macbeth es konnte, als er ihr klagte von der Folterbank seiner Seele.[2]) Auch ihm konnte sie ihre Seelenqual nicht beichten, weil sie vor ihm stark scheinen mufste. Sie durfte ihr Gewissen nicht herauslassen. So ist es ihr zurückgetreten, zurück in das geheimste Innere, es hat sich ihr auf die Nerven geworfen und packt sie nun in dem Zustand, den der Wille nicht beherrscht, in der Region, wo die Seele von den Spannungen des Bewufstseins sich erholen sollte: im Schlaf. Da nimmt es nun seine Unterdrückerin in Dienst und verrät ihr teuer bewahrtes Geheimnis in den Zuständen, Gebärden, Reden des Nachtwandelns." [3]) Die eigene Last des verbrecherischen Be-

---

[1]) Fr. Th. Vischer: Shakespeare-Vorträge II, 126.

[2]) Better be with the dead,
Than on the torture of the mind to lie
In restless ecstasy. (III. 2, 19—22)

[3]) ib. p. 125.

wufstseins, vermehrt um die Last, die Macbeth, beichtend und klagend, sich selbst erleichternd, ihr noch auflädt, drückt sie vollends nieder, und in diesem Zustande totalster Erschöpfung drängt das lange und gewaltsam zurückgeprefste Gewissen aus ihr heraus. So geheimnisvoll verschlungen sind die Fäden des immanenten Geschickes, dafs das charaktergemäfse furchtgequälte Verhalten des eigenen Gatten an seinem Teile mit kausal wird für den vorzeitigen Tod der Lady, den sie in der geistigen Umnachtung sich selbst gibt. (V. 8, 69—71)

Jetzt treibt Macbeth dem Untergange schnell entgegen. Es kommt zu dem Kriege, von dem oben gesagt wurde, dafs Macbeth sich frei zu ihm entschliefse, der aber gleichzeitig, will er nicht ohne den Versuch der Rettung dem Feinde in die Hände fallen, infolge der Macht der Verhältnisse für ihn doch unumgänglich ist. Diese Macht der Verhältnisse, gegenüber deren Gestaltung Macbeth völlig ohnmächtig ist, wird ihm immer verhängnisvoller.

He cannot buckle his distemper'd cause
Within the belt of rule. (V. 2. 15—16)

Die Empörung in seinem Heere tritt offen zu Tage; die erprobtesten Feldherren verlassen ihn mit den ihnen ergebenen Truppen:

Now minutely revolts upbraid his faith-breach, (V. 2, 18)

und richten sich, im Bunde mit Malcolm und Macduff, gegen den Tyrannen selbst:

Meet we the medicine of the sickly weal,
And with him pour we, in our country's purge,
Each drop of us. (V. 2, 27—29)

Um die feindlichen Angriffe aushalten zu können, befestigt er sein Schlofs Dunsinane.

Nachdem Macbeth die Kunde gebracht ist (zwischen V. 2 und V. 3), dafs selbst einige seiner Edlen zu Malcolm übergegangen sind, sagt er in trotziger Berufung auf die Prophezeiung:

Bring me no more reports; let them fly all:
Till Birnam wood remove to Dunsiane.

I cannot taint with fear. What's the boy Malcolm?
Was he not born of woman? (V. 3, 1—4)

was den Anschein persönlicher Sicherheit erwecken könnte. Doch welcher Art dieses Sicherheitsgefühl ist, das hat Shakespeare mit wenigen Strichen in ergreifender Lebenswahrheit geschildert. Wir setzen diese Stelle hierher und lassen sie für sich reden, denn jedes kommentierende Wort mufs gegenüber dieser, eine so bedeutsame Sprache redenden Charakteristik verstummen:

Macbeth: The mind I sway by and the heart I bear
Shall never sag with doubt nor shake with fear.
(Enter a servant)
Servant: There is ten thousand —
Macbeth: Geese, villain?
Servant: Soldiers, sir.
Macbeth: Go prick thy face and over-red thy fear,
Thou lily-liver'd boy. What soldiers, patch?
Death of thy soul! those linen cheeks of thine
Are counsellors to fear. What soldiers, whey-face?
Servant: The English force, so please you.
Macbeth: Take thy face hence. (Exit Servant)
Seyton! — I am sick at heart,
When I behold — Seyton, I say! — This push
Will cheer me ever, or disseat me now.
I have lived long enough: my way of life
Is fall'n into the sear, the yellow leaf,
And that which should accompany old age
As honour, love, obedience, troops of friends,
I must not look to have; but, in their stead,
Curses, not loud, but deep, mouth-honour, breath,
Which the poor heart would fain deny, and dare not.
Seyton! (V. 3, 9—29)

Da bestätigt ihm Seyton die Botennachricht und Macbeth antwortet ihm bezeichnender Weise:

I'll fight, till from my bones my flesh be hack'd.
Give me my armour. (V. 3, 32—33)

Das beweist zur Evidenz, dafs die Prophezeiungen der Hexen ihm, im Grunde, doch keine Sicherheit mehr zu gewähren vermögen, wie wir denn auch oben bereits ein Wanken seines Vertrauens in die Verheifsungen der Hexen haben feststellen können, wo er von der Flucht Macduff's Kenntnis erhielt. Macbeth möchte wohl an die Prophezeiungen glauben, aber er kann es nicht; er kann sich auch nicht einmal den Schein geben, dafs die zweite Hexenbegegnung ihn auch nur in etwas ruhiger gemacht hätte: das beweist die ganze dritte Szene des fünften Aktes. Auf Augenblicke löscht die angstvolle, verzweifelnde Unruhe sogar die Erinnerung an den Hexenspruch aus; so, wenn er sagt:

This push
Will cheer me ever, or disseat me now,

und gleich darauf:

I'll fight, till from my bones my flesh be hack'd.

Während Macbeth so auf seinem befestigten Schlosse sitzt, wird in seinem Lande der Abfall immer allgemeiner:

. . . . . where there is advantage to be given
Both more and less have given him the revolt,
And none serve with him but constrained things
Whose hearts are absent too. (V. 4, 11—14)

So wird er zusehends isoliert. Zugleich erfahren wir, dafs Macbeth auf seinem Schlosse den feindlichen Ansturm erwarten will, ohne selbst in's Feld zu ziehen:

We learn no other but the confident tyrant
Keeps still in Dunsinane, and will endure
Our setting down before't. (V. 4, 8—10)

Inzwischen rücken die englischen Truppen gegen Dunsinane, und zwar hat jeder Krieger, auf Malcolm's Befehl, einen Zweig aus dem Birnam-Walde in Händen, damit den Spähern Macbeth's die wahre Heeresstärke verborgen bleibe (V, 4, 4 ss). Macbeth glaubt, oder vielmehr tut, als ob er glaube, dafs er auf seiner Veste dem Ansturm gewachsen sei:

. . . . . here let them lie
Till famine and the ague eat them up. (V. 5, 3—4)

Er tut in der Tat nur so, denn spricht nicht die Ahnung des bevorstehenden Unterganges aus diesen düstern, tiefgestimmten Worten:

> Out, out, brief candle!
> Life 's but a walking shadow, a poor player
> That struts and frets his hour upon the stage
> And then is heard no more: it is a tale
> Told by an idiot, full of sound and fury,
> Signifying nothing. (V. 5, 23—28)

Von einem Boten wird Macbeth die Meldung gebracht, es habe den Anschein, dafs der Birnam-Wald sich auf Dunsinane zu bewege. Da kommt Macbeth eine furchtbare Einsicht: er durchschaut „the equivocation of the fiend" (V. 5, 43), das Blendwerk der Hölle, und findet sich jetzt auch in dem an sich schon schwachen Rest von Vertrauen auf die Prophezeiung grausam getäuscht. Um so gieriger klammert er sich an die Prophezeiung der zweiten Erscheinung. Seines Bleibens ist auf seiner Burg nicht mehr:

> Arm, arm, and out;
> If this which he avouches does appear,
> There is nor flying hence nor tarrying here. (V. 5, 46—48)

Er stürzt mit Todesmut in die Schlacht.

Die Erregung, die ihn bei der Nachricht von der List des Feindes bezüglich des Birnam-Waldes befällt, beweist, dafs, so schwach auch sein Glaube an die Hexen jetzt in der äufsersten Bedrängnis war, dieser doch noch nicht gänzlich erloschen ist. Dadurch, dafs er auf jene Kunde, entgegen seiner ursprünglichen Absicht, sich in das Schlachtgetümmel mischt, gibt er zu erkennen, dafs die Prophezeiung auf ihn als Motiv wirkte und er demgemäfs handelte, indem er auf seinem Schlofs dem Kommenden entgegensah. Nun, da jenes Motiv aufgehört hat, als Motiv zu wirken, trifft er sofort die Dispositionen, die ihm der gegenwärtigen Situation am angemessensten zu sein scheinen: er kämpft selbst für sein Heil. Damit ist gesagt, dafs die zweite Hexenbegegnung, wie die erste, zwar bestimmend auf die Gestaltung seines persönlichen Schicksals einwirkt, aber, wie die erste, doch nur wieder als

blofses Motiv, nicht als unmittelbare und selbstwirkende Kraft; und als solches Motiv hat denn die Hexenbegegnung für Macbeth's Schicksal gegenüber allen anderen Motiven, die im Verlaufe der dramatischen Ereignisse auf seinen Charakter einwirken, nicht im Geringsten eine exzeptionelle Stellung, d. h. die aus jenen Motiven sowohl wie aus dem der Hexenprophezeiung für Macbeth's Charakter sich ergebenden Handlungen sind überall seine freie und gewollte Tat. So wenig ihn die Hexen zum Morde treiben, so wenig halten sie ihn auf seinem Schlosse im Banne, so dafs also nicht gesagt werden kann, um ihretwillen verpasse er den richtigen Moment, der ihm vielleicht noch Rettung gebracht hätte; ebensowenig aber treiben sie ihn, nach seiner Einsicht in „the equivocation of the fiend", in Todesverachtung in die Schlacht hinaus, so dafs auch nicht gesagt werden kann, sie seien die letzte Ursache seines Todes. Wie Shakespeare die Hexen in seiner Tragödie behandelt, liegen die Verhältnisse vielmehr so: Macbeth bleibt auf seinem Schlosse, weil und wie lange er es so will, und er stürzt hinaus, weil er es eben wieder so will. In diesem Sinne baut und vollendet er sein Schicksal selbst.

Völlig verfehlt ist es, aus dem Eintreten dieser dritten Prophezeiung nun einen Schlufs auf die Notwendigkeit der Erfüllung auch der anderen, also der zweiten Prophezeiung zu machen, wie es Sander tut. „Sobald sich die eine wunderbar erfüllt, indem die Engländer mit den Zweigen des Birnam-Waldes hervorziehen, ist auch kein Zweifel mehr, dafs die zweite eintreffen mufs." [1]) Eine Begründung für diese Notwendigkeit erbringt der Verfasser nicht. Aber womit wäre sie auch zu begründen? Dafs die Prophezeiung auch der zweiten Erscheinung zutrifft, liegt an niemand anders als an — Shakespeare selbst. Dem Dichter aber nachträglich einen Zwang hinsichtlich der Führung der dramatischen Ereignisse oktroyieren wollen, bleibt doch stets ein verfängliches Unternehmen, zumal mit dem überlegen erscheinenden Dekretieren einer solchen Notwendigkeit für die Erklärung des Dramas nichts getan ist.

---

[1]) Gustav H. Sander: Das Moment der letzten Spannung in der englischen Tragödie bis zu Shakespeare. Berliner Diss., Weimar (1903), p. 61.

Also sein Schicksal gestaltet sich Macbeth selbst.

Anders aber sein Geschick.

Indem Macbeth in den Kampf stürmt, äufsert er Worte, die den Anschein erwecken können, er glaube immer noch, durch die Prophezeiung der zweiten Erscheinung sein Geschick aufhalten zu können:

> They have tied me to a stake; I cannot fly,
> But bear-like I must fight the course. What's he
> That was not born of woman? Such a one
> Am I to fear, or none. (V. 7, 1—4)

In dieser bärenhaften Kampfeswut erlegt er den jungen Siward, und mit den Worten, die jenen Anschein stützen könnten: Thou wast born of woman (v. 11), begleitet er diese Tat. Wohl glimmt noch ein schwacher Funken in ihm — nicht des vollen Vertrauens, sondern blofs des Glaubens an die Möglichkeit, dafs an den Hexenworten doch noch etwas Wahres sein könne. Er hofft es mehr, als dafs er es glaubt. Aber als entscheidend für sein Verhalten kann die zweite Prophezeiung nicht mehr angesehen werden: dazu ist das Motiv zu schwach. Dafs es sich so verhält, zeigt der Beginn der achten Szene des fünften Aktes, die Macbeth mit den Worten eröffnet:

> Why should I play the Roman fool, and die
> On mine own sword? whiles I see lives, the gashes
> Do better upon them. (v. 1—3)

Also obwohl er sich gerade eben noch bei seinem Siege über Siward scheinbar mit dem Gefühl trotzig-überlegener Sicherheit auf die Prophezeiung berufen hat, so haben ihn dennoch schon Gedanken der ernstesten Art beschäftigt: Er hat erwogen, ob es nicht besser für ihn sei, den Feind um den Ruhm, ihn erlegt zu haben, zu bringen, indem er sich selbst den Tod gebe. Hat er doch auch vorher schon eingestanden, dafs er des fürchterlichen Treibens müde sei:

> I 'gin to be a-weary of the sun,
> And wish the estate o' the world were now undone.
> (V. 5, 49—50)

Immerhin aber ist Macbeth von einer fatalistischen Resignation weit entfernt, wie es Taine darstellen möchte: „Es bleibt ihm nichts übrig, als die Verhärtung des Verbrechers und der blinde Glaube an's Verhängnis." [1])

Der Grund, weshalb er dennoch die Prophezeiung im Munde führt, ist also nicht mehr sein Vertrauen, sondern es ist die Absicht, sich in den Augen des Gegners den Schein der Unbesiegbarkeit zu geben. So beruft er sich denn, in einen Kampf mit Macduff verwickelt, wieder auf die Hexenworte, läſst sich aber dennoch mit ihm in einen Kampf ein: Anfangs will er zwar einen solchen vermeiden, aber nur, weil Macduff's Gegenwart ihn an das schwärzeste seiner Verbrechen erinnert, weil Macduff ihm zum furchtbaren Mahner seines Gewissens wird. Doch als Macduff zum Kampf drängt, da nimmt er mit ihm den Kampf auf, bietet aber nicht etwa die Brust ohne Gegenwehr dem Schwerte Macduff's dar, was er doch tun würde, wenn er sich wirklich gefeit glaubte, wofür ihn Taine tatsächlich hält.[2]) Die Kunde nun gar, daſs Macduff vorzeitig aus dem Mutterschoſse geschnitten ist, übt, in Gemeinschaft mit seinem schuldbeladenen Gewissen, das Macduff gegenüber sich rührt, eine lähmende Wirkung aus, so daſs er bekennt: „it hath cow'd my better part of man. (V. 8, 18) und nun erklärt „I'll not fight with thee". (v. 22) Doch auf Macduff's Aufforderung:

> Then yield thee, coward,
> And live to be the show and gaze o' the time, (v. 22—23)

setzt er sein Heil in einen letzten Kampf auf Leben und Tod:

> . . . . lay on, Macduff;
> And damn'd be him that first cries 'Hold, enough!" (v. 33—34)

So findet Macbeth ein ritterliches Ende. —

In dem Ringen Macbeth's mit den Verhältnissen, in dem Widerspiel von Schicksal und Geschick, tut das Geschick den letzten Zug. Wie die Lady unter der Gewissenslast zusammen-

---

[1]) H. Taine: Geschichte der englichen Literatur. Deutsche Ausgabe, übers. von Katscher, p. 526.

[2]) ib. p. 526. — Ebenso: Adolf Schöll: Gesammelte Aufsätze zur klassischen Literatur alter und neuerer Zeit, Berlin 1884, p. 112. — Josef Kohler: Verbrecher-Typen in Shakespeare's Dramen, p. 24.

brach, so ist auch bei Macbeth dieser Faktor in der Vollendung seines Verhängnisses mit im Spiel. Und das ist zu beachten, denn indem Shakespeare die schweren Anklagen des Gewissens Macbeth's physische Kräfte gegenüber Macduff paralysieren läſst, leiht er dem Geschick vergeltenden Anteil an dem Ende des königlichen Verbrechers, nimmt damit dem Ausgang jener Kampfszene, in der Macbeth erliegt, den Schein des Störend-Zufälligen, der nun einmal allen Kampfszenen unlösbar anhaftet, und erhebt ihn so mit der Meisterschaft des genialen Tragikers in die bedeutsame Sphäre des schicksalsmäſsigen Geschehens.[1])

Wir glauben den Beweis erbracht zu haben, daſs in Shakespeare's Tragödie der Held wie die übrigen dramatischen Personen alle Handlungen im Besitz ihrer, weder durch äuſsere noch innere Umstände beschränkt erscheinenden Willensfreiheit begehen, und daſs auch der Dichter sie als willensfrei hat schildern wollen, mit Ausnahme der Lady, wie sie V. 1 erscheint. „The great perturbation of nature" der Lady bedeutet die Ausschaltung dessen, was man als die intellektuelle Freiheit bezeichnet, die dann hier die Aufhebung der psychologischen Freiheit im Gefolge hat. Im übrigen deutet in der ganzen Tragödie nichts darauf hin, was zur Annahme einer Beschränkung oder gar Aufhebung der persönlichen Willensfreiheit irgend welcher dramatischen Person berechtigte.

Was bei Shakespeare als das Schicksal zu verstehen ist, haben wir dargelegt. Bei der Prüfung dieser Frage hat es sich als tunlich erwiesen, zu unterscheiden zwischen dem, was

---

[1]) Es ist absurd, im Ausgange eines Kampfes die Versinnbildlichung, die Verlebendigung, gleichsam die Objektivation einer sittlichen Idee erblicken zu wollen, wie man dieses in den Zeiten der deutschen spekulativen Ästhetik getan hat. Über das Resultat eines Zweikampfes entscheidet der Dichter und niemand anders, und zwar nach den jeweiligen Erfordernissen seines tragischen Kunstwerkes. — H. Hettner (Das moderne Drama, Braunschweig 1852, p. 119) erklärt rundweg bezüglich der Bedeutung der Zweikämpfe bei Shakespeare: „Sie gelten ihm noch überall unangefochten als feste Gottesurteile". Natürlich läſst es der Verfasser bei der bloſsen Behauptung bewenden, wie sich denn überhaupt alle Autoren, die bemüht sind, die furchtbar-gewaltigen Tragödien des weltumspannenden Briten zu lieblich-frommen Erbauungsbüchern zu degradieren, durch frappierende Sorglosigkeit in der Begründung ihrer theologischen Expektorationen auszeichnen, für die sie Shakespeare verantwortlich machen wollen.

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.